

Cuadernos Hispanoamericanos

Literaturas americanas (I)

Escriben:
César Aira
Sandra Contreras
Horácio Costa
Edgardo Dobry
María Teresa Gramuglio
Martín Prieto
Sergio Ramírez

Jose Manuel Caballero Bonald escribe sobre Álvaro Cunqueiro

Entrevista con Luis García Montero

Ilustraciones: Pablo Pino

Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo



743
mayo 2012

Cuadernos Hispanoamericanos

Edita Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación.
Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo
Ministro de Asuntos Exteriores y de Cooperación
José Manuel García-Margallo
Secretario de Estado de la Cooperación Internacional
Jesús Manuel Gracia Aldaz
Director AECID
Juan López-Dóriga Pérez
Directora de Relaciones Culturales y Científicas
Itziar Taboada
Jefe del Departamento de Cooperación
y Promoción Cultural Exterior
Miguel Albero
Jefe del Servicio Publicaciones de la Agencia
Española de Cooperación Internacional
Antonio Papell

Esta Revista fue fundada en el año 1948 y ha sido dirigida sucesivamente por Pedro Lain Entralgo. Luis Rosales. José Antonio Maravall, Félix Grande y Blas Matamoro.

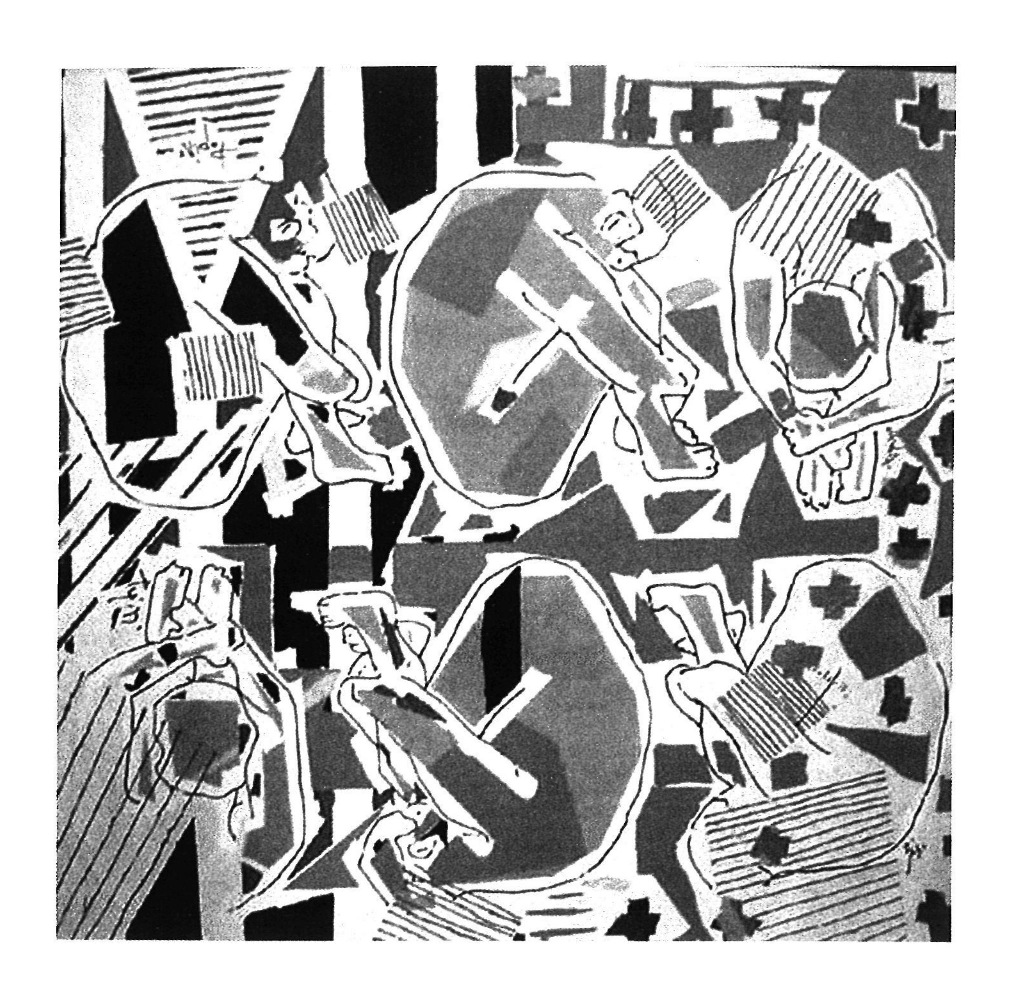
Director: **Benjamín Prado**

Redactor Jefe: **Juan Malpartida**

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4. 28040, Madrid.
Tlfno 91 583 83 99. Fax: 91 583 83 10/11/13. Subscripciones: 91 582 79 45
e- mail: cuadernos.hispanoamericanos@aecid.es
Administración
e-mail: cuadernos.administración@aecid.es
Suscripciones: **María del Carmen Fernández Poyato**
e-mail: mcarmen.fernandez@aecid.es
Imprime: Solana e Hijos, A.G., S.A.U.
San Alfonso, 26. La Fortuna, Leganés.
Diseño: **Cristina Vergara**
Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 0011-250 X - NIPO: 502-12-003-1
Catálogo General de Publicaciones Oficiales
http://publicaciones.administracion.es
Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA
Bibliography y en el Catálogo de la Biblioteca

La revista puede consultarse en
www.cervantesvirtual.com

743 Índice



Literaturas americanas

Benjamín Prado

América es un continente infatigable, que tal vez nunca se levanta del todo pero que jamás se rinde, por muchos invasores de dentro y de fuera que traten de doblegarlo con balas o con dólares, y capaz de emprender revoluciones que lo cambiaron todo tanto en el terreno de la historia como en el de la literatura, desde los tiempos del Modernismo o las vanguardias hasta los del *boom*. Por las famosas venas abiertas de Latinoamérica corren igual que ríos de tinta los nombres de Rubén Darío, César Vallejo, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez o Mario Vargas Llosa, y sin ellos y el larguísimo etcétera que podría sumárseles, de Alejandra Pizarnik a Octavio Paz y de Olga Orozco a Juan Carlos Onetti o a Blanca Varela, nuestra imaginación no sería lo mismo y, por lo tanto, el mundo sería más pequeño. La ficción tal vez no transforme la realidad, pero sabe hacer con ella trucos de magia, y eso lo saben bien los miles de lectores que en la España de finales de los sesenta encontraron un refugio maravilloso en libros como *La ciudad y los perros*, *Cien años de soledad* o *Rayuela*, que tal vez no se abrían para ellos como si fuesen las famosas puertas de la percepción, pero sí fueron una puerta trasera por la que escaparse de una casa sombría.

Sin embargo, toda explosión deja algunos cristales rotos y algunos efectos secundarios, y uno de ellos ha sido que durante mucho tiempo los países se redujeran, para simplificar, a un solo apellido o un par de ellos que, en cierta manera, actuaban como una tachadura de las que se ponen sobre lo ya conocido o lo ya hecho. Perú era Vargas Llosa, y punto. Argentina eran Cortázar y Borges. México, Octavio Paz y Carlos Fuentes. Colombia, García Márquez; Cuba, tal vez Guillermo Cabrera Infante..., y así en cada país. Naturalmente, todo ellos son maestros imprescindibles que llevaban en su mano las llaves de la entrada princi-

pal de la casa de la literatura, pero había más cosas, aún las hay y, por supuesto, todavía quedan muchas por llegar. Para saber qué está pasando y qué puede ocurrir, el Centro Cultural de España en Rosario organizó hace poco el encuentro «Literaturas americanas», en el que algunas de las principales voces de nuestra cultura se reunieron en esa ciudad para reflexionar sobre lo que tenemos y lo que nos espera. Entre ellas estaban las de Sergio Ramírez, César Aira, Sandra Contreras, Edgardo Dobry, Horácio Costa, María Teresa Gramuglio y Martín Prieto, cuyas conferencias recogemos en esta primera entrega dedicada a aquel congreso, que se completará, en el próximo número de *Cuadernos Hispanoamericanos*, con otros tantos textos de los participantes en aquellas jornadas. Sin duda, las celebraciones del Bicentenario son una gran ocasión para detenernos a pensar juntos sobre el estado de nuestro idioma, nuestras sociedades y nuestras letras, en medio de esta época convulsa que se precipita hacia la barbarie y la mediocridad, donde la única razón que se admite es la cuenta de resultados y el único color que importa es el de los números rojos y los números azules.

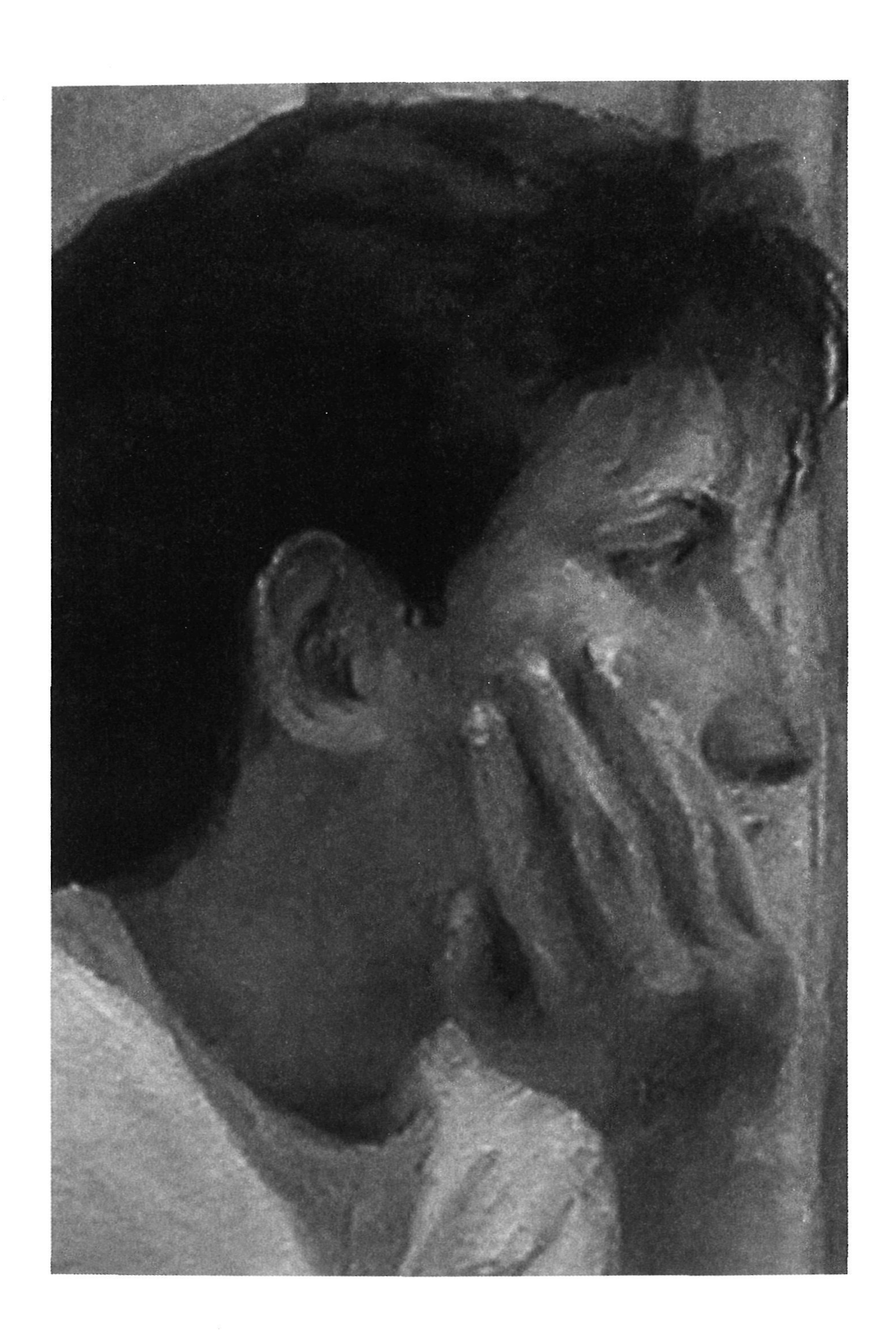
¿Qué hay de acierto en aquella idea de Carlos Fuentes de llamar al ámbito de nuestro idioma «el territorio de La Mancha.» «¿Qué lugar ocupa en ese laberinto la literatura brasileña, aunque esté escrita en portugués?». ¿Qué une y que separa la literatura de los diferentes países de Latinoamérica y hasta qué punto la necesidad de diferenciarse unas de las otras y todas ellas de España es uno de sus motores? ¿En qué medida la defensa y la propagación de cada modo particular de hablar la lengua común ha sido y es, también, una de las bases del *boom* y lo que le ha seguido? En los años setenta, una de las cosas que fascinaba a los jóvenes lectores españoles era oír –al fin y al cabo, leer es escuchar por escrito– los acentos de Buenos Aires que sonaban en las novelas y los relatos de Julio Cortázar, o las expresiones colombianas que hacían crujir los párrafos de *Cien años de soledad* o *El coronel no tiene quien le escriba*, de García Marquez; o el vocabulario porteño de los poemas de Mario Benedetti; o la gota de Caribe que se oye caer en las palabras con las que están escritas las obras de Alejo Carpentier... Todo eso era especialmente enriquecedor en un país en el que hasta hacía poco tiempo se le llegaban a cambiar los nom-

bres a los extranjeros, para colonizarlos con la demagogia: Guillermo Shakespeare, Enrique Heine...

Son algunas de las preguntas que surgen a la hora de pensar en la literatura que se hace y, sobre todo, en la que se hará en Latinoamérica, pero hay más: ¿Qué peso tendrá en los nuevos autores la mutua contaminación entre el idioma inglés y el español, equivalente a los intensos movimientos migratorios que van de los países Americanos a los Estados Unidos, por supuesto, pero también a causa del lenguaje más universal, que es el de la tecnología? ¿Cómo evitar, en ese contexto global, que desaparezcan algunas o muchas de las cuatrocientas veinte lenguas indígenas que se hablan en el continente? Los participantes en el encuentro «Literaturas de América» intentaron responder a esas cuestiones en el Centro Cultural de España en Rosario, y ahora el lector de *Cuadernos Hispanoamericanos* tiene la oportunidad de conocer sus puntos de vista en todo el ámbito de nuestra cultura, que es el radio de acción de esta revista




Literaturas
Americanas I



Las fundaciones de la literatura argentina

Sandra Contreras

Lo primero que se me impone decir en esta presentación[1] es que, al sesgo de lo que propuso anoche la conferencia inaugural de María Teresa Gramuglio, «Los deseos renovados del americanismo», en la que se señalaba la impertinencia de plantear nuestros problemas, hoy, en términos de literaturas nacionales y la conveniencia, por no decir el imperativo, de adoptar la perspectiva porosa a las fronteras nacionales que nos exige la era del capitalismo globalizado, el díptico del título de este panel dice –sigue presuponiendo– que un texto es fundador si funda una literatura en tanto que nacional. Quiero preguntar, entonces, para empezar: ¿qué sentido, qué valor, puede tener hoy preguntarnos por los textos fundadores de las literaturas nacionales? Desde luego no pretendo preguntar por el valor que pueda tener la revisión o la lectura deconstructiva de textos que hoy nadie discutiría como «fundadores» (y en este panel tendremos una ocasión inmejorable para comprobar la potencia que puede seguir teniendo semejante ejercicio crítico). Simplemente quisiera dejar registrada la impresión –que no dejó de incomodarme a la hora de pensar estas líneas– de que, más allá de los rituales institucionales y de sus concomitantes ejercicios pedagógicos, la pregunta por la fundación de nuestra literatura en tanto que nacional ya no nos interpela –parece no interpelarnos ya– con la misma fuerza, o con el mismo interés, que tuvo en otras coyunturas, inclusive hasta no hace mucho, en los años 80 y 90, casi recién.

[1] Presentación del panel «Las literaturas nacionales y los textos fundadores», integrado por César Aira y Noé Jitrik.

Pienso, centrarme, naturalmente, en la pasión crítica expuesta en esos dos célebres comienzos de *Literatura argentina y realidad política*, de David Viñas, tanto el que dice, en 1964, que «la literatura argentina empieza con Rosas», como el que dice, en 1971, que «emerge en torno a la metáfora mayor de la violación»[2]; pienso en lo que significaron y significan todavía hoy como refundación de la historia de la literatura argentina. Sé que el comienzo de 1964 dice también que «la historia de la literatura argentina es la historia de la voluntad nacional» y que, en este sentido, podría ser leído como una modernización del plan fundacional de de Ricardo Rojas[3], pero sin duda seríamos más justos con la potencia política de esos libros si seguimos enfatizando en ellos su refutación de la *Historia de la literatura argentina* (1916-1922), la operación que transforma, definitivamente para la crítica argentina, el esencialismo del origen en la historicidad de los comienzos. En su artículo «Para una historia de la literatura argentina: orígenes, repeticiones, revanchas», publicado recientemente en la revista *Prismas*, Alejandra Laera muestra, de un modo tan minucioso como inteligente, no solo las distancias que se abren entre las dos versiones del comienzo, la de 1964 y la de 1971, sino también –y esta es su hipótesis central– el hecho de que en los cambios y desplazamientos alrededor de la repetición de la metáfora de la violación, que registra afanosamente como una «constante con variaciones», Viñas termina activando, a pesar del historicismo con el que deja atrás la versión evolucionista de Rojas, un esencialismo nuevamente nacional que resuena, en definitiva, cuando la literatura es condenada a narrar una y otra vez su origen, a contar diferentes versiones de la misma escena inaugural.[4] Cuando leí el artículo pude ver entonces con mayor claridad la distancia desde la que, necesariamente, leemos hoy a Viñas y sus fundaciones críticas: es

[2] *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Jorge Alvarez Editor, 1964; *De Sarmiento a Cortázar. Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Ediciones Siglo Veinte, 1971.

[3] Cf. Prieto, Martín: *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires, Taurus, 2006, p. 329.

[4] Alejandra Laera: «Para una historia de la literatura argentina: orígenes, repeticiones, revanchas» en *Prismas. Revista de historia intelectual*. Año 14, N° 14, 2010.

evidente que no podríamos, ya, desconocer ese esencialismo que, dice Laera, acecha detrás del denuncialismo. No obstante, y aún cuando pudiéramos también cuestionar su ceguera para con el otro gran comienzo de la literatura argentina, el de Bartolomé Hidalgo y la gauchesca, lo cierto es que lo decisivo para nosotros seguirá siendo la eficacia con la que, postulando la «emergencia» como «salto cualitativo» y acontecimiento histórico a la vez, Viñas convierte «la astucia de Rojas» –según la expresión de Borges– en un método de interpretación para siempre inviable. Y por esto, como decimos siempre en la presentación de nuestras clases en la Facultad, estos dos libros de Viñas seguirán funcionando, si no como nuestro predicamento, como punto de partida insoslayable en la lectura.

Como una reescritura de ese contundente «La literatura argentina empieza con Rosas» (esto es, en el exilio), y en el contexto de las potentes teorías de la desterritorialización, los años ochenta leyeron los exilios lingüísticos desde los que ya no pudo concebirse una literatura nacional –y sobre todo sus momentos fundacionales– sino como el producto de un asumido «conflicto» con otras literaturas, con otras lenguas.[5] El movimiento inaugural lo constituyen, desde luego, las «Notas sobre *Facundo*» de Ricardo Piglia, de 1980, y su potentísima idea de que la literatura argentina se funda, con Sarmiento, en el desvío de la lengua nacional.[6] Y un punto de inflexión fue el combativo «La Argentina como pentimento», de 1983, un ensayo en el que Eduardo Grüner sentó unas bases muy sólidas para (re)leer la escritura de Borges, en su confrontación del castellano con el inglés, como reinvención de la lengua literaria nacional, y en el que, desde una decisiva relectura del proyecto ideológico de la generación del 37, entendido ahora como organización del contexto como conflicto, en su dimensión de superposición polifónica y heteroglósica, demolió de modo definitivo los penosos amagos de reinstalar –con la vuelta a la democracia– programas de refundación nacional –léase, por ejemplo, *Filosofía y Nación* de José Pablo Feinmann–, en el sentido de

---

[5] Eduardo Grüner: «La Argentina como pentimento» en *Sitio*, N° 3, 1983.

[6] Ricardo Piglia: «Notas sobre *Facundo*» en *Punto de vista*, Año III, N° 8, marzo-junio 1980.

mitos de orígenes que no podrían finalmente sino (re)conducir sino a alguna forma de esencialismo cultural. Se trataba ahora de postular el carácter crispado de la emergencia como acontecimiento histórico expresivo de una imagen de lo nacional en perpetuo estado de fundación, pero también como acontecimiento histórico sometido a las urgencias del combate actual: cuando se dice que «la Argentina es un país sin historia» –apuntaba Grüner en 1983– se quiere decir exactamente esto: que todo sucede ahora, que Sarmiento y Rosas todavía *están ocurriendo*. Otro modo de decir, claro está, con Piglia, *¿quién de nosotros escribirá el Facundo?*[7] Habría que esperar el libro de Josefina Ludmer de 1988, *El género gauchesco*, no para que le devolviera a la gauchesca un lugar fundador en la literatura nacional sino para que desplegara, de modo espectacular, la idea –desde luego postulada ya por Borges, razonada ya por Ángel Rama– de que en la emergencia del género no hay sino guerra –de cuerpos, de culturas, de lenguas– y que esa emergencia no puede leerse cabalmente sino en contrapunto con su envés, la guerra que se anuda en el *Facundo* de Sarmiento.[8]

Al mismo tiempo, y como bien lo observan Luis Cárcamo-Huechante y Álvaro Fernández Bravo en su introducción al reciente volumen de la *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, el acto impacto que, no obstante todos los cuestionamientos de los que más tarde fue objeto, tuvo un libro como *Comunidades imaginadas* (1983) de Benedict Anderson, potenció un extraordinario *corpus* de libros que, en las décadas del 80 y 90, pusieron de relieve las posibilidades emancipatorias articuladas en la tecnología representacional de la escritura y sus usos por parte de los agentes letrados de las nuevas repúblicas y en la formulación de ficciones, poéticas y políticas de la nación (Julio Ramos y su *Desencuentros de la modernidad América latina* de 1989; Doris

---

[7] Ricardo Piglia: *Respiración artificial*. Buenos Aires, Editorial Pomaire, 1980.
[8] Josefina Ludmer: *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988; Jorge Luis Borges: «El escritor argentino y la tradición» (1951) en *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, edición de 1955; Ángel Rama: *Los gauchipolíticos rioplatenses*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

Sommer y su *Foundational Fictions* de 1993)[9]. Finalmente, bien podría decirse que hacia fines de esa década del 90, la última tesis potente para pensar la emergencia de la literatura argentina y sus fallas originarias –quiero decir, la última que abre un auténtico campo discursivo y de trabajo– es la de Adolfo Prieto que dice que fueron los textos de los viajeros ingleses por la pampa los que inauguraron los tópicos capitales con los que los románticos argentinos escribieron los textos fundacionales de la literatura nacional.

En su reciente libro, *Una profecía del pasado. Lugones y la invención del linaje de Hércules*, Edgardo Dobry se propone indagar en qué medida, un siglo después, la lectura lugoniana de *Martín Fierro* constituye para nosotros un futuro pasado, la complejísima, sofisticada y delirante reconstrucción de un origen ornado al calor de proyectos de futuro revertidos hacia el pasado. Y dice que, en este sentido, el festejo del Segundo Centenario no remitiría tanto a los acontecimientos de mayo de 1810 como a los discursos y textos que circularon, se debatieron y se impusieron durante los agitados años del primer Centenario.[10] Creo que esto podría pensarse así, en un sentido; pero creo también que, si queremos convertir esta coyuntura en nuestro «hoy», el segundo centenario no puede sino volver sobre la refutación de la operación lugoniana que Borges inauguró en 1951, con «El escritor argentino y la tradición», no puede sino volver sobre la refundación de los otros comienzos de la literatura argentina que se razonaron a lo largo de los últimos cincuenta años –en el comienzo: la violencia, la violación, la guerra; en el comienzo: la heteroglosia, la desterritorialización, la perspectiva extranjera– y que sustentan los gestos críticos que constituyen nuestra tradición. El hecho de que la escritura y la publicación del primer volumen de la *Historia Crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik desde 1999 en la editorial Emecé, que llevará por título «Una patria lite-

---

[9] Luis Cárcamo-Huechante y Alvaro Fernández Bravo: «Revisiones críticas: Independencias, Centenarios y Bicentenarios» en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año 36, N° 71, primer semestre 2010.

[10] Edgardo Dobry: *Una profecía del pasado. Lugones y la invención del «linaje de Hércules»*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010.

raria», haya sido proyectada para el final del proceso, es por demás elocuente del cambio de estatuto de la pregunta, de su evidente transformación. Como cerrando o dando vuelta la pulsión por establecer el corte inaugural, Noé Jitrik quizás nos está diciendo que, ahora que estamos advertidos de todas las operaciones contenidas en las emergencias y en los programas fundadores, ahora que ya hemos aprendido tanto sobre la naturaleza de su operación, la pregunta por el comienzo –mejor, por los comienzos– solo puede pensarse después, a posteriori, y que su Prólogo, por lo tanto, solo podrá escribirse en el final. Conviene hacerlo así, dice Jitrik de entrada (en el epílogo que escribe para el primer volumen publicado): «no hay mejor aprendizaje de las propias intuiciones que su puesta en marcha, no hay mejor prueba de una propuesta ideológica que la mirada sobre el proceso que la ejecutó».[11] Por eso, lo que viene a subrayar la *Historia* de Jitrik es la palabra crítica, que trae desde sus años de *Contorno*, pero que reactualiza y redefine al plantearse como una interrogación radical de las secuencias, las cronologías, los linajes, las genealogías. Por esto, su *Historia* está hecha de transversalidades y discontinuidades y por esto también, aunque lo atribuya al azar de «pragmáticas razones de realización» (fue el primero en condiciones de publicarse), el primer volumen que publica es el titulado *La irrupción de la crítica*. Jitrik admite, naturalmente, la resolución inconsciente de ese comienzo, que abre su *Historia* desde la voluntad y el gesto críticos de los años 50 y 60 que lo tuvieron como uno de sus protagonistas centrales[12]; pero lo que aquí interesa es el efecto que resulta para la operación de la lectura: el comienzo en el final, y en el comienzo, la crítica.

Como se ve, me referí hasta aquí no a los textos fundadores sino a la operación crítica de la fundación. Un tic, seguramente, sobre el que no deja de ironizar Héctor Libertella en *La librería argentina* cuando pregunta: ¿no es acaso la crítica, o no podría llegar a

[11] Noé Jitrik: «Epílogo» en *La irrupción de la crítica* (directora del volumen: Susana Cella), tomo 10 de *Historia crítica de la literatura argentina* (dir. Noé Jitrik). Buenos Aires, Editorial Emecé, 1999.
[12] Cf. Daniel Molina: «La literatura argentina encontró su historia», entrevista a Noé Jitrik, en *Clarín*, 8 de agosto de 1999.

ser, lo único que distingue a la Argentina? Pero, para seguir con el tic, quisiera remitirme a la imagen del escritor crítico que posiblemente –dice Libertella allí mismo, mientras razona el campo de articulaciones entre ficción y crítica en Argentina– sea el que haya estado todo este tiempo construyendo un libro al cuadrado, tachando, cruzando y rayando libros que él y otros escribieron[13], para señalar –desdiciéndome de algún modo de mis dubitaciones iniciales– lo curioso –lo interesante– que resulta el hecho de que las postas fundacionales inventadas por las distintas operaciones críticas (desde Ricardo Rojas a Adolfo Prieto), hayan sido vista todas a la vez, en su multiplicidad y heterogeneidad, por Domingo F. Sarmiento. Porque, en efecto, fue Sarmiento quien, con la intuición y la inteligencia que desplegó desde sus artículos críticos de 1841 y 1842 en Chile vio, sin mayor esfuerzo, anticipadamente, el nacimiento múltiple, plural y heterogéneo de una literatura que, al menos en su emergencia, entendió siempre como literatura americana. Sarmiento está en viaje y el párrafo se encuentra en la carta de Montevideo, que escribe a principios de 1846, mientras pasa revista a los poetas con los que se encuentra allí. Dice:

> «¿Cómo hablar de Ascasubi sin saludar la memoria del montevideano creador del género guachipolítico, que a haber escrito un libro en lugar de algunas páginas como lo hizo habría dejado un monumento de la literatura semibárbara de la pampa? A mí me retozan las fibras cuando leo las inmortales pláticas de Chano, el cantor, que andan por aquí en boca de todos. Echeverría describiendo las escenas de la pampa; Hidalgo, imitando el llano lenguaje, lleno de imágenes campestres del Cantor; ¡qué diablos!, por qué no he de decirlo, yo, intentando describir en Quiroga la vida, los instintos del pastor argentino, y Rugendas, verídico pintor de costumbres americanas; he aquí los comienzos de aquella literatura fantástica, homérica, de la vida bárbara del gaucho que [se ha] apoderado del gobierno de un pueblo culto».[14]

---

[13] Héctor Libertella: «*La librería argentina*» en *Las sagradas escrituras*. Bs. As., Editorial Sudamericana, 1993, p. 212.

[14] Domingo F. Sarmiento: *Viajes*. Buenos Aires, Editorial de Belgrano.

Es cierto que ya en el capítulo segundo del *Facundo* (1845), cuando señala uno de los caminos posibles para el destello de una literatura nacional en las nacientes sociedades americanas, Sarmiento había mostrado la absoluta falta de dificultad –la absoluta lucidez– para leer la poesía culta de la ciudad al lado, *a la par*, de la poesía popular. Mediante el simple expediente de la distribución ecuánime en un mapa amplio –porque el candor, el desaliño y la monotonía que le atribuye a la poesía de los gauchos no implica en absoluto una desvalorización–, Sarmiento puede pasar de *La Cautiva* (1837) de Esteban Echeverría al repertorio popular del «cantor». Puede hacerlo porque activa un oído capaz de escuchar, por ejemplo, las tonadas originales provenientes de la cultura indígena, y registrarla como repertorio, es decir, como «corpus» con sus propios contenidos y formas; y está claro que es la modernidad de este oído el que lo pone mil pasos adelante de la sordera de Echeverría quien, al esbozar su «Proyecto y prospecto de una colección de canciones nacionales» (1836), además de desoír las tonadas originales, postula que una canción nacional es digna de antología solo si es trabajada, pulida, artizada, por «la diestra mano» del poeta individual.[15] Pero aquí, en Montevideo, la operación crítica de Sarmiento da un paso más: sin necesidad de esperar a Borges para desmentir anticipadamente a Rojas y ver con claridad que la gauchesca fue obra de escritores cultos, no puede dejar de recordar al montevideano como el creador de un género tan artificial como cualquier otro, y a ese género, por lo tanto, no ya como un repertorio que viene con la tradición oral sino como una de las tantas escrituras, ni por asomo la menor, de la literatura naciente. (Entre paréntesis, si digo que ni por asomo los *Diálogos* de Hidalgo son para Sarmiento el eslabón menor de la serie es porque la felicidad y el entusiasmo que le deparan esos gauchos mostrándose al hablar, prefigurando la felicidad de Borges ante el placer de la amistad que trasluce el *Fausto* de Estanislao del Campo, resaltan nítidamente en el marco de la evaluación, bastante desfavorable por cierto, que está haciendo allí mismo de los poetas argentinos en el exilio). Sarmiento entonces ve a los

[15] En *Prosa literaria*. Selección, prólogo y notas de Roberto Giusti. Buenos Aires, Ediciones Estrada, 1955.

Diálogos de Hidalgo junto con *La Cautiva* de Echeverría, a *La Cautiva* junto con su propio *Facundo*, y todo eso junto con los cuadros de Rugendas, el pintor viajero, un pintor que como lo había observado ya a propósito de Raymond de Monvoisin[16], era para Sarmiento un historiador más que un paisajista, con el aditamento de que ahora se trataba no sólo de un alemán y cosmopolita sino de un pintor histórico «americano», argentino y gaucho por la candorosa poesía de su carácter.

Pero en el párrafo de Sarmiento hay algo más; no sólo dice que lo que está en boca de todos son las páginas de las pláticas inmortales de Chano y Contreras –esos *diálogos escritos*– sino que si Hidalgo hubiera escrito más, es decir, si hubiera escrito un libro, habría dejado un monumento de la literatura semibárbara de la pampa. Sabemos de la pasión estatuaria de Lugones, del bronce que quería para *Martín Fierro*, de la pirámide monumental que quería para Sarmiento.[17] Y no es, claro está, en este sentido de conmemoración pública –que en manos de Lugones pudo llegar a ser, según la precisa burla de Borges, estrafalaria y desconcertante– que Sarmiento usa el término.[18] Lo hace, en cambio, en su segunda acepción semántica: el monumento como testimonio o documento, de valor arqueológico o utilidad histórica, para las generaciones futuras. Podrá decirse que en este sentido también lo usa Ricardo Rojas en su *Historia de la literatura argentina*, cuando entiende la literatura nacional, y sobre todo sus «monumentos» (en el tercer sentido del vocablo: las obras grandes y portentosas, como el *Facundo* y el *Martín Fierro*) como «documentos visibles» de los estados del «alma» argentina, pero nada de este esencialismo programático (intemporal, inmutable, natural) hay en Sarmiento que en todo caso, y no obstante el determinismo que se le atribuyó, entendió siempre

[16] «Cuadros de Monvoisin», *El Progreso*, 3 de marzo de 1843, recogido en *Artículos críticos y literarios*. París, Belin Hermanos, 1909, Tomo II.
[17] Cf. Lugones, Leopoldo: «El linaje de Hércules» en *El Payador* [1916] *y antología de poesía y prosa*. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979; y Lugones, Leopoldo: *Historia de Sarmiento* (1911). Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1980.
[18] Borges, Jorge Luis: «El prosista Lugones y lo argentino» en Leopoldo Lugones: *El Payador y antología de poesía y prosa*, ed. cit.

«el alma» o «la manera» de ser de un pueblo como resultado de un proceso histórico, como agitación y estallido de un presente tan dramático como coyuntural.[19] Si los monumentos fundacionales del Centenario son los emplazamientos de una memoria que se quiere fijación estatal y disciplinaria, sea como templo o roca basal, el monumento que imagina Sarmiento en el virtual libro de Hidalgo está hecho, en cambio, de la memoria entendida como supervivencia popular, maleable, movediza: el tipo de supervivencia a la que Sarmiento, cuando invoca el mito fantasmal de Facundo en el íncipit de su libro, apela para empezar a pensar su presente inmediato; el tipo de supervivencia que, inducimos, a juzgar por la depresión que, momentos después, le suscitan la lectura de *El Angel Caído* (1846) y de *El peregrino* (1847), pensaba que el Echeverría y el Mármol de Montevideo no tendrían jamás.

Pero además: al imaginar el virtual libro de Hidalgo, Sarmiento vio por adelantado –diríamos: postuló–, a la gauchesca misma como libro, o bien el libro de la gauchesca. El libro que Hernández verá después en el final del ciclo mientras Martín Fierro se despide en su último canto («No se ha de llover el rancho donde este libro esté»), y mientras entrevé su supervivencia en la memoria popular («me tendrán para siempre en su memoria mis paisanos»). Desde luego, la imaginación crítica de Sarmiento habría estado más a tono con esta imagen: un libro memorable pero no en su condición de roca, base, fundamento, sino en su condición de techo, protección, resguardo, refugio; es decir, un libro devuelto, restituido, antes de su sacralización, a su condición de uso, de uso común. A todo lo cual podríamos agregar nuestra impresión de que si Sarmiento pondera aquí, en este párrafo de los *Viajes*, por segunda vez a *La Cautiva* (primero lo había hecho en el *Facundo*), es solo porque no tiene otro poema nacional a mano, nuestra impresión de que si hubiera conocido *El matadero* ése es el texto que habría colocado en la serie, y no solo por razones evidentes de poética sino sencillamente porque lo había intuido con toda claridad en el *Facundo*. Dice en el capítulo 1: «El hombre de la campaña, lejos de aspirar a semejarse al de la ciudad, rechaza

[19] Pienso, centralmente, en los capítulos 4 del *Facundo*.

con desdén su lujo y sus modales corteses, y el vestido del ciudadano, el frac, la capa, la silla, ningún signo europeo puede presentarse impunemente en la campaña. Todo lo que hay de civilizado en la ciudad, está bloqueado allí, proscripto afuera, y el que osara mostrarse con levita, por ejemplo, y montado en silla inglesa, atraería sobre sí las burlas y las agresiones brutales de los campesinos.» Esto es, Sarmiento *postula*, como se postula una hipótesis, en su calidad de ficción, el argumento de *El Matadero.* Y son estas intuiciones que devienen visión alucinatoria y profética las que prácticamente lo hacen agotar el imaginario del siglo XIX allí mismo cuando lo abre (como Borges, según decía Nicolás Rosa, había agotado, también a mediados del siglo, el imaginario epocal del XX), las que, por consiguiente, podrían definir a Sarmiento, y no a Juan María Gutiérrez, como el fundador de la crítica literaria argentina.

Para terminar y para decir que la idea de monumento como documentación pudo dar lugar también a escrituras y poéticas interesantes –a las que, por lo demás, podríamos colocar también en un lugar fundacional aunque un poco desviado, oblicuo, por lo menos diverso– quisiera referirme a Lucio V. Mansilla y a los dos sentidos en que usó la palabra «monumento» para leer, también, grandes obras. Por una parte, Mansilla fue quien primero aludió al carácter de monumento del *Facundo*, solo que, en otra dirección que la que tomaron los intelectuales del Centenario, lo hizo para acusar su base falsa, su carácter de suelo barroso de fantasías. En una de las *causeries* publicadas en el *Sudamérica,* entre 1888 y 1890, anuncia la idea, que Joaquín V. González le había sugerido, de «deshacer el *Facundo* de Sarmiento» y escribir otro Quiroga, «no más ni menos bárbaro, sencillamente un Quiroga *vero*». La dificultad que Mansilla entrevé en la empresa es por demás interesante:

> «Pero para ello sería necesario empezar por derribar un monumento de nuestra naciente literatura, el más extraño, el más original, el más portentoso quizás de todos; porque siendo hecho con barro, se ha impuesto a los contemporáneos como si fuera de granito. Y yo no tengo ni la cuchara ni los puños de Sarmiento, esos puños que él pretendía, alguna vez,

tener llenos de verdades: ¡qué! Resultaba no tener sino sus propias fantasías».[20]

Sabemos muy bien que Mansilla desarticuló el *Facundo* con su *Excursión a los indios ranqueles* (1870), pero pareciera que es en esta *causerie* donde lo percibe, explícitamente, como monumento inaugural, y donde se propone, antes que nadie, derribarlo –la lógica de la fundación requiere del contrapunto de la demolición: díganlo si no los monolitos de *Historias extraordinarias* de Mariano Llinás (2008). Mansilla acometió esa demolición años después en su *Rozas* (1898), pero no lo logró, al punto que podría decirse que, chocándose con esa masa de granito, fue su único intento fallido, su único texto malogrado. Al mismo tiempo, y sin embargo, Mansilla usa el concepto de «monumento» en un sentido muy próximo al que recién vimos funcionando en Sarmiento, para referirse, ahora, a la obra de Balzac. Dice en «Un hombre comido por las moscas», una de sus *causeries* más célebres:

> «Dígase cuanto se quiera, si a la sociedad de ahora no la describimos con pelos y señales, los que quieran saber, dentro de dos mil años, cómo vivía un argentino en el año de gracia de 1889, o durante la guerra de Paraguay, o en los tiempos de violín y violón, no hallarán un solo documento auténtico que se lo diga, y todas serán conjeturas e interpretaciones. Por eso el padre, el fundador, el primero de los autores naturalistas modernos, el inimitable, el incomparable, el estupendo Balzac, ha hecho un verdadero monumento arqueológico, escribiendo su *Comedie Humaine*. Describir los usos, las costumbres, las rarezas, hasta los sarcasmos de una civilización (esta palabra es muy elástica), para explicarse su vida, nunca será un acto ocioso».[21]

Y sucede –y esto es lo que importa– que éste es también el núcleo que sostiene medularmente la obra principal de Mansilla: la

---

[20] Cf. Lucio V. Mansilla: «Un auto de fe» en *Charlas inéditas*. Selección, introducción («Las charlas de Mansilla») y notas de Raúl Armando Kruchowski. Buenos Aires, EUDEBA: 1966.

[21] Lucio V. Mansilla: *Entre-nos. Causeries del jueves*. Buenos Aires, Librería Hachette: 1963.

ambición de lograr, como el «genial y admirable Balzac» (para Mansilla, el «tipo más acabado de filósofo escribiendo novelas»), una *gran* obra que a la vez que compendie su filosofía práctica, describa y haga vislumbrar los usos, las costumbres, las rarezas, las tendencias, de una época. Enfocada desde este ideal balzaciano –que Mansilla concibe como una particular articulación de penetración sicológica, moralismo y filosofía, y que enuncia como poética personal cada vez que puede– los volúmenes de *Entre-nos* (1889-1890) pueden o debieran ser leídos como la vasta obra de un escritor que se pensó como un arqueólogo anticipado de la Argentina del siglo XIX, esto es, también, como una obra que, después de la inflexión romántica del melodrama balzaciano que significó el *Facundo* de Sarmiento, fundó una particular y desplazada interpretación del realismo en la literatura argentina del siglo XIX.[22] Claro que, se dirá, la Argentina documentada de Mansilla será la que resulte de las anécdotas que él mismo protagonice o atestigüe en las calles de Buenos Aires o de París, en los salones familiares y federales de la infancia, en los campamentos de la Guerra de Paraguay o en sus expediciones a las Minas de Amambay, es decir, la que se recorte en sus propios caminos de ida y vuelta como excursionista del planeta. La Argentina documentada de Mansilla sería así, sin duda, la «civilización Mansilla». Pero qué otra cosa –como diría César Aira– podría atestiguar una obra si no es la época y el mundo a los que pertenece e inventa –a los que pertenece porque los inventa– el escritor.[23] En este sentido, porque aunó mejor que nadie esa documentación a su propio mito personal, porque fundó una leyenda en un sustrato tan real como novelesco, Mansilla bien podría considerarse, ya que de fundaciones estamos hablando, el primer escritor de ficción, en el sentido en que lo entendemos hoy, de la literatura argentina del XIX.

Digo esto, y releo el paréntesis que abre Mansilla para la palabra «civilización» (que es, dice, una «palabra muy elástica»), y no

---

22 Cf. Contreras, Sandra: «Lucio V. Mansilla: cuestiones de método» en *Historia crítica de la literatura argentina*, director: Noé Jitrik. Volumen 3: *El brote de los géneros*, dirigido por Alejandra Laera. Buenos Aires, Emecé Editores, 2010, pp. 199-232.,

23 Cf. Aira, César: «El último escritor» en *El banquete*, año 1, N° 1, octubre 1997.

podría dejar de remitirme al realismo de documentación como *etnografía anticipada* que a lo largo de los últimos treinta años la literatura de César Aira inventó en su pasaje, del siglo XIX al siglo XXI, a través de las civilizaciones mutantes de la Argentina. Lo haré brevísimamente, pero lo haré de todos modos porque es la fábula que Aira inventa para su escritura –«escribir para que, si la Argentina desapareciera, los habitantes de un hipotético futuro sin Argentina pudieran reconstruirla a partir de mis libros»[24]–, es la postulación de ese «como si», la que afina y desvía nuestra lectura de la improbable *Comedia Humana* que Mansilla habría querido que leamos en sus *causeries.* Pero lo hago, también, y fundamentalmente, porque esas parcelas de realidad que el darwinismo airiano imagina como «civilizaciones», esto es, como poblaciones extrañas regidas por sus propias leyes, ritos y ceremonias, y que en el continuo de su ficción «explotan», como mundos dentro del mundo y como mundos a punto de extinción, constituye, creo yo, después de la radical refundación de la literatura nacional que supone la obra de Borges en su conjunto, no solo la última gran conmoción del sistema de valores en que se asentaba nuestro sistema literario sino también la última gran transfiguración de la Argentina en una Argentina potenciada, alucinada, en la ficción

[24] Cf. Aira, César: «Por qué escribí», en *Revista nueve perros*, Año 2, n° 2/3, diciembre 2002.

Amalia

César Aira

Parto de la hipótesis de que una literatura se hace nacional, y es asumida como propia por los lectores de esa nación, cuando se puede hablar mal de ella, no cuando se puede hablar bien; esto último cualquiera puede hacerlo, con o sin sentimiento de pertenencia. Es como en los matrimonios, o entre hermanos o amigos, cuando uno puede hablar mal del otro pero no permite que lo hagan terceros; que uno pueda hacerlo es un derecho que confirma la propiedad, la intimidad, el cariño y hasta el orgullo.

Esta hipótesis no obedece a un prurito de originalidad o provocación, aunque es cierto que lo habitual es decir lo contrario: una comunidad nacional naciente siente que tiene una literatura cuando puede exhibir obras maestras, o al menos libros decentes o presentables. Es cierto, pero me parece que no es suficiente. Ni siquiera es históricamente aceptable. Las obras maestras tardan en llegar, y nadie puede asegurar que llegarán. Y un escritor realmente bueno escapa, por su propio peso, a la intimidad nacional.

Y aunque no sea tan genuinamente bueno, aunque haya que hacer un cierto esfuerzo o dar rodeos para elogiarlo, ese elogio puede hacerlo cualquiera, no sólo el connacional, a quien por el contrario la modestia o la cortesía obligaría a decir que no es tan bueno; el reconocimiento de la buena literatura carece por naturaleza del sello nacional, porque la lectura fue actividad universalizada, o globalizada, desde su inicio. Bueno es Homero, o Virgilio, Dante, Shakespeare, Cervantes, es decir los que crearon la medida con la que decidir qué es lo bueno en literatura, y no la de éste o aquel país sino en toda la literatura.

Hay una asimetría entre la literatura buena y la mala; no son dos mitades, ni el anverso y reverso de una misma figura. Esa asimetría es quizás la misma, o equivalente, a la que hay entre lectura y escritura. En la lectura está en primer plano el gusto y la sensibilidad; en la escritura, gusto y sensibilidad quedan escondidos,

latentes, y casi siempre burlados, detrás del trabajo de la realización, que tiene sus exigencias implacables y no admite atajos ni subterfugios.

Esta disociación se hace sentir en el origen de una literatura nacional; a esta literatura es preciso hacerla, escribirla, sobre el antecedente necesario de la literatura ya existente en el mundo, o la literatura a secas. Y ésta, si bien anclada en naciones, tiene que haber superado el estadio nacional para poder servir de modelo y generador. Byron por ejemplo, el modelo de Mármol, desde el momento en que tuvo la gloria necesaria para ser modelo de Mármol, fue inglés sólo como nomenclatura. Cuando murió, una joven dijo «Se ha apagado una luz en el mundo», y aquí la palabra clave es «mundo». Es muy elocuente que Bioy Casares haya citado esa frase el día que murió Borges.

No hay más remedio que hablar mal de *Amalia* si queremos encontrar en ella algo que podamos considerar nuestro. La intención de elogiarla choca con obstáculos casi insalvables. Por supuesto que apreciarla en contraste con las buenas novelas contemporáneas (de Stendhal, Balzac, Dickens, Dostoievsky) está fuera de cuestión. Pero bajar el nivel, por ejemplo al de los folletines franceses más truculentos y populares, de los que *Amalia* es una precaria imitación, tampoco sirve, porque pone en evidencia que lo bueno que contiene *Amalia* (que, poniendo algo de buena voluntad, se deja leer) ya estaba en esos folletines. Sólo podemos empezar a hablar bien de un libro argentino con el *Martín Fierro*. Entre otras cosas, o principalmente, porque no necesitamos hablar mal de él para apropiárnoslo. Con Amalia en cambio, la apropiación sólo puede darse a expensas del cariñoso escarnio de exclusividad. Si el proyecto, lo formal del proyecto, es exterior a la naciente literatura nacional, los aspectos documentales, el tema político, los personajes, los hechos, no son más nuestros: su naturaleza misma de fenómenos históricos razonados los internacionaliza. Hay una universalización ya en el molde conocido de una dictadura de terror, con esbirros embozados, conspiradores, espías, el opositor herido ocultado en casa de la bella opositora que se enamorará de él, etc. El Buenos Aires nocturno de Mármol no es distinto al París nocturno de Sue, que lo hace legible. Hay una prueba concreta de esta condición tópica de *Amalia*, y es el plagio

del que fue objeto. El escritor Gustave Aimard, que sigue siendo leído por su novela *Los tramperos de Arkansas*, la hizo traducir y en 1867 la publicó como obra suya bajo el nombre *La Mas-Horca*, y una segunda parte con la que terminó de copiar la novela del argentino, *Rosas*. Un acto de apropiación, o devolución. Alejandro Dumas había hecho algo parecido con el sitio de Oribe, en un folletín también plagiado y presentado con el título de *La Nueva Troya*, que precisamente pone en juego la universalización tópica del material.

Malo, bueno, en literatura, es una cuestión de gusto, y el gusto es una cuestión de época. *Amalia* es el Romanticismo, con el debido desfase americano de husos horarios, pues es 1850... En una perspectiva general del gusto, a Amalia se la puede disculpar en nombre de la época. Mármol como poeta, como escritor, es menos perdonable, pero en la novela, en el género novela, es mucho lo que se puede perdonar en nombre del entretenimiento, de las emociones deliciosas del suspenso y la identificación con los personajes. También, y quizás sobre todo, en nombre de la información socio-histórica que transporta. Para asimilar esta información no es necesario ponerse en la piel del lector de la época, al contrario. Ahí se produce una inversión o quiasmo: lo que para el lector del momento era candente actualidad se nos vuelve estilización arqueológica, y lo que para nosotros es historia (historia del Romanticismo en América, historia de la literatura argentina) para él era el inconsciente o lo no pensado del gusto.

Y no es sólo cuestión de desfase histórico. En aquella época, en todas las épocas, hay simetrías conscientes de lo bueno y lo malo. Mármol lo prueba en *Amalia* con el soneto cuya autoría le adjudica a Mercedes Rosas, una hermana del Restaurador a la que en la novela presenta como una especie de Madame Verdurin con ínfulas de poeta:

Brillante el sol sobre el alto cielo
Ilumina con sus rayos el suelo,
Y descubriéndose de sus sudarios
Grita el suelo: ¡Que mueran los salvajes unitarios!
Llena de horror y de terrible espanto
Tiembla la tierra de polo a polo

Pero el buen federal se levanta solo
Y la patria se alegra y consuela su llanto.
Ni gringos, ni la Europa, ni sus reyes
Podrán imponernos férreas leyes,
Y dondequiera que haya federales
Temblarán en sus tumbas sepulcrales
Los enemigos de la santa causa
Que no de tener nunca tregua ni pausa.

Para escribir esta parodia de un poema malo Mármol debió actualizar sus parámetros de calidad, que no son distintos de los nuestros. Para un poema, como es este caso, corresponde el ripio flagrante, la banalidad medida, mal medida en lo posible, la vulgaridad prosaica, el lugar común y la declaración directa de principios e intenciones. De todo esto hay en sus propios poemas, por ejemplo en estos versos suyos, de una «Oda al 25 de Mayo», notoriamente parecidos a los de Mercedes Rosas:

Cada generación un día tiene
Que la deja en los siglos señalada,
Y con ella también un hombre viene
Que le deja su frente coronada.

De modo que no tuvo más que acentuar o ir más lejos en una misma escala. Ahora bien, si hubiera querido hacer lo mismo con una novela, si hubiera tenido la peregrina idea de adjudicarle a una hermana o cuñada de Rosas la autoría de una novela malísima y ridícula que obligara a las cultas damas unitarias a disimular la risa detrás de sus pañuelitos de encaje como lo hacen al oír los versos de la pobre Mercedes Rosas, se habría enfrentado a algunos curiosos problemas. Al estar menos formalizada, la novela no ofrece una escala por la que se pueda avanzar o retroceder cuantitativamente. De hecho, en 1850 la novela no estaba formalizada en absoluto (ese año Flaubert empezaba a escribir *Madame Bovary*), de modo que Mármol no habría podido hacer su parodia. Es más: ni siquiera se le habría ocurrido hacerla. Para él la novela, el folletín extenso lineal, se confundía con la corriente de los hechos, con el magma político, social, de la vida pública y privada. Eso lo llevó

a escribir a la vez la novela mala y la buena, la unitaria y la federal (porque al no disponer de paradigmas formales, como en la versificación, tenía que remitirse a los contenidos ideológicos). Y hay que reconocer que lo hizo bastante bien, tanto que *Amalia* parece escrita por dos autores, el crédulo y afeminado de las descripciones de vestidos, interiores, escenas de amor y conflictos morales de museo de cera, y el bárbaro humorista del gabinete de Rosas y los mazorqueros. Con la peculiaridad de que estos dos autores no escriben su parte propia sino la del otro, ridiculizándola como parodia. Civilización y Barbarie serán siempre reversos, nunca anversos.

¿Cómo se puede decir que es bueno o que es malo algo que no tiene forma? Es la gran y permanente coartada de la novela. Todos los esfuerzos por formalizarla como obra de arte, desde Flaubert, han sido intentos de llevarla a lo cualitativo. Pero la novela resiste en su formato cuantitativo, y *Amalia* es la piedra fundamental de la resistencia argentina de la novela.

El origen de una literatura nacional es el origen de una sensibilidad, aunque no para usarla para leer y apreciar buena literatura, porque ese tipo de sensibilidad es previo a las naciones, sino para poder medir en el tiempo los pasos de los connacionales que quisieron ser escritores. Se considera natural que en un país periférico, una ex colonia que no termina de organizar su vida independiente, la literatura deba pasar por etapas formativas, hacer su aprendizaje, ir paso a paso de lo malo a lo bueno. Pero que a este proceso se lo considere natural no garantiza nada. Porque se trata de una metáfora, la metáfora biológica tan común y tan arraigada que nos hace ver todo o casi todo bajo la figura del desarrollo de un hombre o un animal, desde su nacimiento a su muerte. Una literatura nacional no tiene por qué «nacer», como no tiene por qué «morir», ni «crecer» ni «aprender» ni «dar sus primeros pasos»: ésas son todas metáforas, retórica, y tomárselas en serio, como si fueran descripciones de hechos, puede distorsionar la aprehensión histórica del proceso.

La palabra «literatura» también es a su modo una metáfora, de algo que no existe en la forma concreta en que existe una mesa o una silla. Por «literatura» pueden entenderse dos cosas: la que significa la expresión «literatura argentina» o «literatura francesa» o «literatura antigua» o lo que sea, que es la acumulación de obras

escritas con propósitos estéticos; la otra acepción es la del arte o la disciplina con que se escriben esas obras. En esta segunda acepción no hay «literatura argentina»; en todo caso, hilando fino y partiendo un pelo en cuatro, podría hablarse de una literatura con matices propios de una nación, un arte de escribir característico de un determinado país o región. Las dos acepciones suelen confundirse, y no es para menos. *Amalia* es una piedra fundacional en la primera acepción, es decir en el tesoro acumulado de obras literarias que conforman la «literatura argentina». Pero ese tesoro, esa acumulación, no puede aceptar cualquier cosa sino lo que se encuadre en el marco de la segunda acepción. Y la aceptación o rechazo ahí depende de la calidad. La literatura como arte ya está hecha, siempre está hecha previamente, y sus modelos originarios son el mayor valor de calidad posible, porque instauran el valor.

Una literatura, en el sentido de la literatura de un país o una lengua, se construye cuantitativamente (no hay otro modo). Apilando todo lo que se escribe o publica en formatos más o menos adecuados a lo que se entiende por literatura, con algunas adiciones extra de lo que podría ser un informe hidrográfico o un parte militar especialmente bien redactados, o el famoso Código Civil que le servía de modelo de prosa a Stendhal. Pero estas adiciones son casi siempre recuperaciones, que surgen de la segunda etapa, la cualitativa.

La jerarquización cualitativa, el filtro y selección, vienen después, y por rigurosos que sean nunca pueden librarse del todo del peso cuantitativo. No sé si será cierto que la cantidad a la larga se transmuta en calidad. Lo dijo un economista, pero pudo ser pura deformación profesional, porque la calidad del dinero es directamente su cantidad. En un ámbito puramente cualitativo como es la literatura, el axioma se vuelve mucho más dudoso. A primera vista parece lógico que en un conjunto de mil novelas haya más probabilidades de encontrar una buena que en un conjunto de diez novelas. Pero la razón estadística deja de valer cuando hay una sola novela. Y el lector, a diferencia del profesor o el historiador, se enfrenta a una sola novela. (O un solo libro, para no hacer cuestión de géneros.)

Amalia medra en su condición de única y antiestadística no sólo por enfrentarse gallardamente al lector sino por ser la prime-

ra. La *Soledad* de Mitre pasa en Bolivia y es demasiado mala; *La Novia del hereje* sucede en el Perú y es buena, indiferente e internacionalmente buena. Tampoco sería necesario que *Amalia* fuera estricta y cronológicamente la primera: su condición de primera le viene del consenso tradicional, y con eso basta.

Cualquier novela puede ser la primera de algo. Y en su corazón, en su núcleo generador, en lo que la hace novela, es la única; porque ese núcleo generador es su calidad, su valor literario, y éste se crea desde adentro; la creación y el valor son lo mismo en literatura, en tanto la creación del valor no se puede distinguir del valor de la creación.

La condición de primera establece una relación peculiar con el tiempo, que *Amalia* elabora a su modo. El autor mismo plantea en la advertencia preliminar el proyecto de una «novela histórica del presente», lo que la vuelve algo así como novela política. Creo que la diferencia entre novela histórica y novela política está en lo que en inglés se llama *hindsight*, cuyo significado no transmite exactamente la traducción literal de «visión retrospectiva» (en francés hay una expresión más cercana: «avec le recul»): es saber lo que va a pasar cuando ya pasó, o tener conocimiento, y sacar ventaja de él, de lo que sucederá en el futuro del pasado. En la novela histórica el autor respeta la ubicación mental, el conocimiento, de los personajes. En la novela política (o, habría que decir, la novela histórica cuya razón de ser es política) el autor hace profetas perfectos a sus personajes, o al héroe que representa al autor, porque es el modo que tiene de participar, ya que no hay política sin participación.

Pero al tomar como materia hechos consumados, no tiene más remedio que hacer de su héroe una Casandra. Nadie escuchará sus advertencias y las desgracias sucederán tal como sucedieron. Sólo queda en sus manos el destino de la superestructura de ficción. Lo cual está de acuerdo con los absolutos románticos, los absolutos del gusto de época: los personajes absolutamente bellos, elegantes, correctos. No equivocarse nunca, ir siempre al blanco del blanco y negro de una historia esquematizada.

El efecto psicológico es sentirse superior a alguien del pasado (puede ser uno mismo) que ha cometido un error fácilmente evitable, y lo compadece o se burla, en resumidas cuentas se siente

superior a él, como en general los vivos se sienten superiores a los muertos, y como los Unitarios se sienten definitivamente superiores a los Federales. Pero es una superioridad falsa, de la que no podemos jactarnos porque nos la dio gratis el tiempo, el privilegio no ganado de haber venido después y saber las consecuencias de los hechos pasados. Eso es lo que denuncia la palabra *hindsight*.

Y esa falsa superioridad, pura jactancia, del *hindsight*, es la misma que la del gusto, que debería ser igual de reprobable. Salvo que en materia de gusto no se trata de hechos, sino de fantasmas.

En *Amalia* el hecho en cuestión es la toma de Buenos Aires por Lavalle, y el *hindsight* se funde con el enigma de su retirada antes de consumarla. Los analistas políticos se equivocan siempre, y cuando aciertan es por casualidad. Dotado del desfase calendario, el héroe de Mármol acierta siempre. Y su apuesta, a todo o nada, es la posesión de Buenos Aires; el resto del país, o la Federación, o lo que sea, lo tiene sin cuidado. Ahí puede haber simple realismo, sin necesidad de hindsight; alguien dijo, sin exagerar demasiado, que la Historia de la Argentina es una historia municipal. Pero el efecto propiamente literario de esta toma súbita e integral de Buenos Aires, que Lavalle se niega a llevar a cabo, es volver a Buenos Aires un objeto, una maqueta, una miniatura, cosa mentale. En esto se revela novela topográfica; podemos seguir página a página las andanzas de este Fantomas de San Telmo, doblar cada esquina con ayuda de las notas al pie que dan las equivalencias de los nombres de las calles, y cada lector encuentra sus propias equivalencias, con el bar El Federal, o la librería The Walrus, los reductos gay, la editorial Sudamericana, Zabaleta Lab. A Rosas hoy nadie se lo puede tomar muy en serio, y a los patéticos conspiradores menos; porque nadie se toma en serio la historia pasada: se vuelven figuras recortadas en un anacronismo inofensivo, piezas de un retablo, en el que encuentran su lugar los monigotes mazorqueros, con sus ponchos y sus bigotazos.

Es que este tipo de novelas, por estar puestas en la historia de la literatura, exigen el esfuerzo de «ponerse en el lugar» de sus lectores originales, del autor y sus contemporáneos. Adoptar por un momento su mentalidad, su escala de valores. Parafraseando a Coleridge, se exige «la suspensión momentánea del gusto propio». Es decir que debe echarse a andar una segunda ficción, en el

cuerpo del lector, que se vuelve actor, de un personaje que participa en la novela y la transforma. Y entonces el lector siente que está sacando provecho del hindsight, como si hubiera visto en el diario el número ganador de la lotería y después hubiera retrocedido en el tiempo al día antes del sorteo para comprar un billete. Porque su gusto está hecho de la superposición de los gustos que lo precedieron, de modo que situado donde está ya conoce el número ganador.

Ahora bien: todo gusto es un gusto adquirido, y se lo adquiere adhiriendo a una convención de época. La convención es por naturaleza vergonzante, y suele esconderse tras la convención de que no hay convenciones. En realidad todo es convención. Que haya literatura es una convención. Pero la literatura, precisamente, lleva el juego de las convenciones sociales al plano en que se desnudan sus mecanismos y se proponen sus ajustes o remplazos. Éstos pretenden ir siempre hacia la recuperación de una naturalidad perdida. La historia de la literatura es una huida infinita hacia un estadio en el que no hubiera convención alguna, lo cual es un espejismo, aunque un espejismo necesario para que siga habiendo literatura.

El camino abierto a esta huida es el realismo, la convención que paradigmáticamente se quiere anti convencional. En este aspecto, *Amalia* tematiza sus técnicas, apostando a un convencionalismo extremo del lado de los Unitarios, y a los intentos de realismo, previsiblemente torpes, en el bando Federal, lo que es bastante derrotista de parte de Mármol, al menos desde nuestro punto de vista retrospectivo. Los Unitarios de *Amalia* se mueven en una atmósfera de reglas fijas tan artificiosas como las de la *Diana* de Montemayor o la *Astrea* de d'Urfée. El realismo chusco que reina en lo de Rosas funciona como región pre estética, independizada de las intenciones del autor. Habría que esperar algunas décadas para que el gentleman del 80 se hiciera cargo del realismo, cuando las circunstancias le dieran la perspectiva de altura, por ejemplo en «Los siete platos de arroz con leche» de Mansilla.

Beltolt Brecht escribió que la frase «es bueno» (y lo mismo vale para «es malo») está incompleta. Deben seguirla por lo menos dos especificaciones: bueno para qué, bueno para quién. Los hechos, las instituciones, que conforman una comunidad nacional, se juz-

gan de acuerdo a sus efectos, a su colaboración con el tiempo en la construcción de un sistema general. La literatura, actividad gratuita, lúdica y sin efectos concretos en la sociedad, se juzga sólo por sí misma. Eso permite descontextualizarla, volverla un astro aislado en el pobladísimo vacío de la lectura. Y esa descontextualización es la que promueve las recuperaciones, el juego de transformaciones de lo mismo, que constituye a la vez la historia de una literatura y el manual de instrucciones de su práctica presente y futura.

Que una obra literaria quede en la historia de la literatura de un país, ya sea como obra fundacional o como curiosidad marginal, significa que queda disponible para las recuperaciones. El gusto literario es un efecto de la recuperación, y no al revés. No es que un gusto se forme primero y después se busque en el pasado la obra que se adapte a él, sino que es esa obra la que inspira una nueva inflexión del gusto. Postular la preexistencia del gusto equivale a suponer que hay un gusto eterno, clásico, que sirve como referencia permanente. Para contrarrestar esta museificación paralizante están las novelas malas, que reclaman a gritos una recuperación radical, un giro, o mejor, una voltereta, de lo literario mismo, y de la verdad social que transporta el inconsciente de la novela.

Esto se aplica a *Amalia* bajo la dialéctica del uno y lo múltiple. *Amalia* fue la primera novela argentina, pero Mármol no fue el primer novelista, nada más lejos de sus intenciones, lejanía que aseguró el status de objeto aislado con el que su novela pasó a la historia. Contribuyó a ello un curioso hecho biográfico. La protagonista, Amalia, Amalia Sáenz de Olavarrieta, existió en el Buenos Aires de la época, y se llamaba así, Amalia Sáenz de Olabarrieta, era hija del Coronel Antonio Sáenz, héroe militar de la independencia, muerto en la batalla de Junín; el único cambio que impuso Mármol al nombre, quizás para disimular, más probablemente por ignorancia o descuido, fue cambiar la B del «Olabarrieta» real por una V en el personaje. No sé nada de esta señora, quizás nadie sepa, y por lo tanto es difícil saber por qué Mármol la eligió e idealizó como protagonista de la novela. Seguramente fue por el nombre, Amalia, pues Mármol había tenido un amor juvenil con la hija del General Guido, Amalia Guido, a la que le

dedicó unos poemas, tan malos como todos los que escribió. Y concurrentemente con estas dos Amalias, o tres contando la del libro, se casó con una uruguaya de nombre Amalia Vidal. Años después, tras enviudar, y ya viviendo de regreso del exilio en Buenos Aires, volvió a casarse, otra vez con una Amalia, Amalia Rubio, lo que lleva a cinco el número de Amalias en su vida. La sexta Amalia, otro amor platónico de madurez al que hace referencia un biógrafo, podría ser pura leyenda.

No es fácil aceptar la opinión de ese mismo biógrafo, según la cual Mármol estaba obsesionado con el nombre, a causa de una primerísima Amalia anterior a todas las demás, una Ur-Amalia que habría marcado toda su vida erótica, y en consecuencia habría que pensar que elegía a sus novias, esposas, amantes y personaje sólo por el nombre. Tampoco es fácil, pero me parece más razonable, creer que las Amalias se dieron porque sí, por el mismo azar del que están hechas todas las vidas.

Pero una vez que se acepta este azar, ¿por qué limitarse a cinco o seis o siete Amalias? Pudieron ser muchas más, treinta, cuarenta. De hecho, nada impide que hayan sido muchísimas más. Quizás fueron tantas que sólo la especulación numérica nos dé una idea. En el campo amplio y abierto de los posibles, a un hombre pueden sucederle muchas mujeres con el mismo nombre. Mármol vivió cincuenta y cuatro años. Si en ese lapso conoció a una Amalia por año, hubo cincuenta y cuatro. Si hubo una por mes, fueron seiscientas cuarenta y ocho. Si hubo una por semana, fueron dos mil novecientas dieciséis Amalias. Una por día, da la cifra ya más respetable de diecinueve mil setecientas diez. Una por hora, serían cuatrocientos setenta y tres mil cuarenta Amalias. Estirando un poco el verosímil, si hubiera conocido a una por segundo a lo largo de toda su vida, el resultado sería una legión constituida por veintiocho millones, trescientas ochenta y dos mil cuatrocientas Amalias. Claro que eso nos pondría frente a un verosímil poco convencional, ya que la cifra supera la cantidad de habitantes de la Confederación de Rosas, hecha toda de Amalias, como en una pesadilla, peor que la Mazorca. Apenas ahí empezamos a captar la naturaleza profunda de la *Amalia* de Mármol, naturaleza que, formulada escuetamente, es en retrospectiva una buena definición del origen: la representación única de la multiplicidad ©



Oquendo de Amat y el sol que viaja en tranvía

Edgardo Dobry

1. Vanguardia y surrealismo en América Latina

La irrupción temprana y la larga descendencia del surrealismo en América Latina ha llegado a eclipsar el capítulo de la poesía de vanguardia, que dio en los años veinte unas cuantas obras de un valor extraordinario. Porque precisamente una de las diferencias esenciales entre vanguardia y surrealismo es que éste pudo extenderse durante décadas, establecido como una escuela bien reconocible de procedimientos literarios, en tanto que la estética vanguardista sólo tuvo sentido en una transición inestable, en un momento acotado y dominado por fuerzas opuestas. En América Latina, la irrupción de la vanguardia coincide con el posmodernismo, con la primera generación de poetas que reaccionaron a la corriente liderada por Rubén Darío, cuya muerte, en 1916, fue tomada por las generaciones jóvenes como el certificado de defunción de su poética –aunque no del impulso de su búsqueda, de la ambición de contemporaneidad que él inculcó en la poesía de Hispanoamérica. En buena parte de los libros de poemas significativos de los años veinte, vanguardia y posmodernismo son dos tendencias galvanizadas en una misma búsqueda. Como puede verse en tres libros contemporáneos y que trabajan esa convergencia de modos muy distintos, como *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* (1922) de Oliverio Girondo, *Fervor de Buenos Aires* (1923) de Jorge Luis Borges y *Trilce* (1922), de César Vallejo. A esa serie pertenece el libro único de un autor largamente relegado, cuya singularidad no es sin embargo menos fuerte que la de los tres libros antes mencionados: Carlos Oquendo de Amat y sus *Cinco metros de poemas*, publicado en 1928.

Las derivas del surrealismo fueron en su mayoría torrenciales, hechas de versículos caudalosos: lo vemos en el chileno Rosamel del Valle, en los argentinos Enrique Molina y Olga Orozco, en el cubano Lezama Lima, en la tardía y numerosa progenie bretoniana que siguió, en Venezuela, a la publicación de *Elena y los elementos* (1951) de Juan Sánchez Peláez. Esta corriente de la cornucopia surreal se hibridó y se potenció con la influencia del único gran poeta norteamericano que realmente dejó –y sigue dejando– una huella visible en América Latina, Walt Whitman. Entre la delectación barroca de la palabra, a la que la poesía hispanoamericana parece tender con la fuerza de una inclinación congénita, y la torrencial personalidad whitmaniana, el surrealismo latinoamericano encontró en la desmesura su índole característica. En ocasiones, se buscó en ese carácter magmático una manera de reflejar la enormidad indómita del paisaje americano. Quizás por la abundancia de esta escuela no se apreció con la atención que requiere el hecho de que la línea vanguardista de Oquendo y de Girondo no es heredera de los dionisiacos Rimbaud y Lautreámont sino de los apolíneos Mallarmé y Apollinaire.

El surrealismo es irracionalista, se basa en la idea de exceso y de pérdida, y es la última y fulgurante floración de lo que Albert Béguin denominó «el alma romántica». En sus versículos espesos y espiralados, los poemas de Enrique Molina y de Olga Orozco muestran un poderoso encantamiento con las potencias emotivas y metafóricas del «yo» (Molina: «La luna que tan dulcemente se dora en el campo/ es mi madre cuando tocaba el violín»; Orozco: «Alguien marcó en mis manos,/ tal vez hasta en la sombra de mis manos,/ el signo avieso de los elegidos por los sicarios de la desventura»). La vanguardia en cambio conserva y refuerza algo del ideal clásico, su estética es económica, no se siente cómoda en el derroche y se deja atraer por el sueño del racionalismo. En Oquendo de Amat la concisión expresiva está vinculada, por un lado, a la búsqueda de tropos de una precisión no menor de los que inventa Girondo en sus *Veinte poemas...* Ya el título con numeral incluido, en ambos libros, dice algo significativo de la voluntad de adjuntar la medida en una poética en que el elemento lírico no está puesto en las vicisitudes del *yo* sino en la intensidad y precisión de la imagen. La mirada exterior, sobre todo al

paisaje urbano, diferencia a la vanguardia del carácter interiorizante de los seguidores de Breton, donde el motor del poema es una intensa y fascinada observación de la propia vida psíquica, en todas sus capas, atajos, representaciones. Breton, en el *Primer Manifiesto Surrealista* (1924), escribe: «Quiero que la gente se calle en cuanto deje de sentir»; y mucho antes, en 1869, Lautréamont –*Maldoror*: Canto I, estrofa 9: «Muchas veces me he preguntado si será más fácil de reconocer la profundidad del océano que la profundidad del corazón humano». Esta *Erlebnis* de los surrealistas es prácticamente inexistente en la vanguardia. En *5 metros de poemas* no hay nada que tenga que ver con sentimientos ni con profundidades del corazón. Su asunto es la posibilidad de representar, en el poema, la experiencia urbana como una dispersión de percepciones y sensaciones que pone en duda la persistencia de un yo unívoco, capaz de ser la sede y el foco.

2. Una página de *5 metros de poemas*: «Réclam»

El único libro publicado en vida por Carlos Oquendo de Amat (Puno, Perú, 1915-Guadarrama, España, 1936) es un desplegable compuesto por 18 poemas que, completamente extendido, alcanza la extensión anunciada por el título. El juego con el cine es evidente: aparece explícitamente mencionado en «Réclam» (en el verso «película sportiva pasada dos veces») y es el tema exclusivo del siguiente («INTERMEDIO/ 10 minutos»). Por otra parte, la construcción dinámica, cinética, de todo el libro, tiene una visible impronta cinematográfica. Pero el ascendiente más visible de Oquendo es el de Apollinaire. «Réclam»[1] (sic) es, desde su título, evidente tributario de «Zone», el largo poema que abre *Alcools*, de 1912:

> *«Tu lis les prospectus les catalogues les affiches qui chantent tout haut*
> *Voilà la poésie ce matin et pour la prose il y a les journaux»*

[1] El poema está reproducido al final del trabajo, a partir del facsímil de la primera edición del libro, publicado en Lima por la editorial Minerva, 1927.

«Lees los prospectos los catálogos los carteles que cantan a pleno pulmón
En ellos se encuentra la poesía esta mañana para la prosa están los periódicos»

Tras el retiro del mundo que la poesía había emprendido con los simbolistas, con el encierro de Mallarmé en su gabinete hasta que el poema no reflejara más que un brillo de la Osa Mayor contra el marco de un espejo (como en el «Sonnet en yx», por ejemplo) o la dimisión africana de Rimbaud, Apollinaire es el primero en advertir que la poesía, para reconquistar un lugar, debe ver en la agitación urbana no una hostilidad que la excluye sino un estímulo que la reclama. La reclusión del poeta en su propia vida psíquica, en sus fantasmas privados, que está ya en Lautréamont y en Rimbaud y que Breton llevará a la exasperación, es del todo ajena a la poesía de Apollinaire, quien prefiere mirar los carteles y los diarios antes que explotar los sobresaltos oníricos. Ahora bien, si la poesía está en los carteles y la prosa en los periódicos, ¿qué lugar le queda al poeta en el caótico orden de la ciudad? ¿Cómo ubicarse? ¿Qué escribir? Apollinaire propone encontrar el sistema del caos urbano, aunque su vigencia sea provisoria. Su poesía es una suerte de *edición* de las imágenes posibles, de las experiencias percibidas sin sujeto voluntario, como al acaso, como un *objeto encontrado* pero engarzado todavía en los instrumentos de la tradición y del arte. En «Réclam» (fechado en 1923, es decir prácticamente contemporáneo de *Trilce* de Vallejo), Oquendo recoge la idea de cartel publicitario como lugar donde el poema irrumpe y compone una página en que la apariencia gráfica tiene una gran preponderancia, distribuida en breves núcleos de sentido completo. Uno de ellos se refiere al tranvía:

desde un tranvía
el sol como un pasajero
lee la ciudad

La idea de que el sol, al reflejarse en los cristales de las ventanillas del tranvía, recorre la ciudad como un lector las líneas de un texto parece amplificar la propia disposición material del libro de

Oquendo, un acordeón desplegable de papel. En esta forma de disponer el texto, Oquendo plasma un doble gesto vanguardista: en primer lugar, rompe con la idea tradicional de libro y crea un objeto artístico difícil de asimilar a la biblioteca (y al museo). Y en segundo lugar, como señalábamos más arriba, dispone el poema como si fuera una película, acercándose a lo que los vanguardistas franceses habían buscado en la pintura: un cierto efecto cinético, no del objeto sino del punto de vista: es lo que sucede, por ejemplo, en los retratos cubistas de Picasso, donde se hace estallar la perspectiva al superponer distintas tomas del objeto desde un punto de vista móvil. Además de mencionar explícitamente al cine en el único verso en cursiva de todo el poema (*película sportiva pasada dos veces*), Oquendo vuelve a trabajar sobre los juegos de la mirada en los versos siguientes, cuando dispone de manera simétrica el verso «los perfumes abren albums», imitando en el trazo de la frase el mismo objeto que está mencionando, es decir el perfil de un álbum abierto. Este verso gráficamente quebrado se apoya en el que dice «de miradas internacionales», donde se hace explícito el aire de irónico cosmopolitismo del poema, con tranvías, viandantes, coches de alquiler, película sportiva, policemans, clacksons, máquina de escribir Underwod y ascensores[2].

En Oliverio Girondo (*Veinte poemas...*), el tranvía es, desde el título, un emblema de la vida en la ciudad moderna, y los poemas «para ser leídos en el tranvía» apuntan también en dirección a «Zone», ya que, como es evidente, lo que se suele leer en los medios de transporte urbanos es el diario y no un libro de poesía. Este es un gesto característico de la vanguardia: la voluntad, más o menos irónica, de superponer el ámbito de la poesía al del periodismo, la alta cultura a la industria cultural, lo escrito con aspiraciones de eternidad con lo rápidamente caduco. En los *Veinte poe-*

[2] Curiosamente, otro de los grandes poetas de la vanguardia en el Perú, Martín Adán, incluyó en la novela *La casa de cartón* (1928) una serie titulada «Poemas Underwood». Acerca de la relación entre la obra de Adán y la de Oquendo véase «En busca de la alteridad: borramiento, modernidad y cinismo en los 'Poemas Underwood' de Martín Adán», en Eduardo Chirinos, *Nueve miradas sin dueño; ensayos sobre la modernidad y sus representaciones en la poesía hispanoamericana y española*», Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú-Fondo de Cultura Económica, 2004, pp. 55-71.

mas..., sin embargo, el tranvía es un pretexto para un recorrido por diversas ciudades europeas y hasta africanas. Girondo cree todavía en el gran arte, en su caso en el arte de la imagen osada y precisa. En *Alcools* de Apollinaire el tranvía aparece dos veces, en uno de los poemas largos, «La Chanson du Mal-aimé»:

Les tramways feux verts sur l'échine
Musiquent au long des portées
De rails leur folie de machines

Con chispas verdes sobre el lomo
los tranvías le ponen música
a su locura maquinal.

Y otra en una breve página, «Un soir»:

Quand les tramways roulaient jaillissaient des feux pâles
Sur des oiseaux galeux

Al rodar los tranvías sueltan chispas pálidas
sobre pájaros sarnosos

En ambos casos, el tranvía es asociado a un animal: el *échine* de la primera cita, que puede traducirse por «lomo» o «espinazo», remite a la clásica comparación entre el tren y un caballo de hierro; en el segundo ejemplo, los pájaros enfermos de la ciudad se queman con las chispas del tranvía. La imagen de Oquendo también incide sobre la idea de la ciudad como sitio donde todo se vuelve artificio, incluso la naturaleza: el sol, al reflejarse en los cristales del tranvía, recorre la calle como un lector ojea los titulares de un diario. Las metáforas de Oquendo están construidas según una lógica más o menos compleja pero deducible, ajena al hermetismo y al onirismo de Breton y sus seguidores[3]. Oquendo

[3] En 1967, al recibir el premio Rómulo Gallegos, Mario Vargas Llosa rindió homenaje a Oquendo de Amat, iniciando su discurso con estas palabras: «Hace aproximadamente treinta años, un joven que había leído con fervor los primeros escritos de Breton, moría en las sierras de Castilla...». Pero evidentemente era a Apollinaire, más que a Breton, a quien Oquendo había leído con fervor.

había nacido en Puno –a orillas del lago Titicaca y a unos 4.000 metros sobre el nivel del mar– en 1905 y estudiado en la Universidad de San Marcos de Lima a partir de 1922; sin duda el paisaje de esas ciudades tenía poco que ver con el vértigo y el caos metropolitano del París de Apollinaire y ni siquiera con el exotismo de Río de Janeiro, Biarritz, Granada y Dakar «fotografiados» en las instantáneas poéticas de Girondo. La voluntad de ser moderno lleva a Oquendo a ver una ciudad que en verdad no existe y que está hecha a imagen de las capitales europeas que él solo conocía a través de sus lecturas.

El policeman domestica la brisa
y el ruido de los clacksons ha puesto los vestidos azules.

La incrustación de anglicismos sugiere que la ciudad en la que el poema sucede es cualquier capital del mundo; incluso en Puno o en Lima el poeta parece haber intuido este carácter intercambiable de las avenidas urbanas. El segundo verso citado contiene además otro procedimiento característico de la vanguardia, muy utilizado también por Girondo: la confusión de impresiones de sentidos diferentes, una forma de reflejar el vértigo de sensaciones que se tiene al transitar por la calle de una capital. El siguiente verso consta de una sola palabra: «Novedad», donde vuelve a converger la idea apollinaireana de que el poema debe absorber de algún modo el anuncio y el titular de periódico. Y si es verdad que «Todos los poetas han salido de la tecla U. de la Underwood» entonces resulta que es la máquina la que hace al artista, no al revés. Es una nueva universalización de la experiencia, antirromántica, despojada del atributo identificatorio de la caligrafía en favor de la tipografía industrializada por la máquina de escribir.

Finalmente, en el margen izquierdo de la página, el ascensor que, al desviarse doblemente el orden normativo de las letras y las palabras –pues está escrito en vertical y de abajo hacia arriba– muestra el movimiento ascendente oponiendo el movimiento ascendente del elevador al horizontal del tranvía. Imposible no evocar, en la disposición gráfica de este verso, el único caligrama que escribió Girondo y que encabeza *Espantapájaros* (1932) con su «¡Y/su/bo/las/es/ca/le/ras/arri/ba!...».

El último verso, «compró para la luna 5 metros de poemas» cierra el círculo de la composición, que había sido abierta con la línea «Hoy la luna está de compras». La idea de comprar poesía al peso o al metro acentúa y completa la anterior, la de los poetas salidos de la máquina de escribir. La poesía es vista como una de las muchas mercancías que circulan por la ciudad, que puede ser comprada y vendida como cualquier otro producto. No hay lamento en esta formulación, ni sarcasmo, como hubiera sido propio de una poética simbolista –o modernista. Azarosamente, Oquendo cruza el símbolo obsesivo del protovanguardista Lugones, la luna (*Lunario sentimental*, 1909) y el viaje vertical que será emblema del creacionismo de Huidobro (*Altazor o el viaje en paracaídas*, 1931).

Oquendo, discípulo de José Carlos Mariátegui, uno de los grandes pensadores del utopismo americano –en la línea que, con sus diversos matices, parte de Ralph Waldo Emerson y pasa por José Enrique Rodó, José Martí, Leopoldo Lugones, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes– convierte el paisaje de su poema en una ilusión futura, que en cierto modo exhibe ya su propia fatiga. Apollinaire, el europeo sin patria, empieza «Zone» con ese cansancio: «À la fin tu es las de ce monde ancien»; Oquendo, el americano indigente y rico en ilusiones, está irónicamente cansado, en una ciudad mecanizada que todavía no conoce, y que lo fascina. Paradoja del genio americano: ser siempre más moderno y más antiguo, estar en el futuro sin pasar por el presente, tener completa pregnancia para aquello que aún no se ha visto y que sin embargo se posee como noticia de lo que vendrá.

r é c l a m

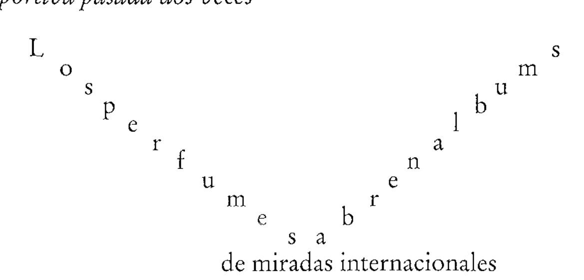
Hoy la luna está de compras

Desde un tranvía
el sol como un
pasajero
lee la ciudad

las esquinas
adelgazan a los viandantes

y el viento empuja
los coches de alquiler

Se botan programas de la luna
(s e d a r á l a t i e r r a)
película sportiva pasada dos veces



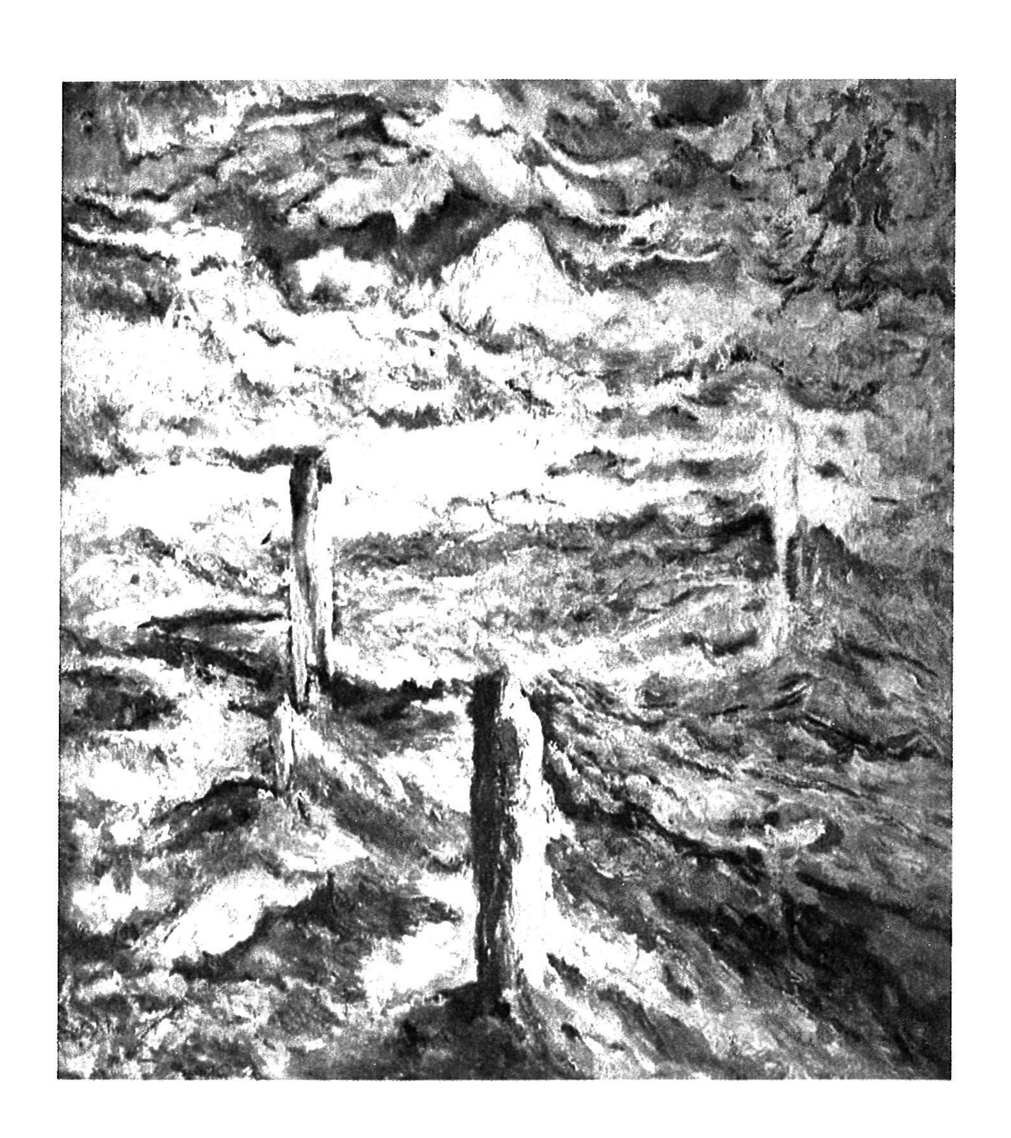
de miradas internacionales

El policeman domestica la brisa
y el ruido de los clacksons ha puesto los vestidos azules

r Novedad
o Todos los poetas han salido de la tecla U. de la Underwod
s
n
e
c
a

n
u compro para la luna 5 metros de poemas

(1923)



Literatura brasileña 200 años: algunas consideraciones para hispanohablantes

Horácio Costa

1. Si todos los hispanoamericanos saben que en Brasil se habla y se escribe portugués, no es muy general el conocimiento entre ellos de las diferencias culturales, sobre el Brasil y sus vecinos de habla hispana. El texto que sigue es un intento de recordar algunas de ellas, como una especie de bitácora personal para navegación en las aguas de este «mar abierto» de aproximaciones y lejanías entre estos dos grandes bloques culturales, suscitado en mucho por mi participación en el encuentro «Literaturas americanas 200 años después de la emancipación política», llevado a cabo en Rosario del 28 al 30 de octubre de 2010.

2. En todo y para todo está el origen. No me refiero tan sólo a las muy sensibles diferencias entre Portugal y España en la Península Ibérica, sino particularmente a los proyectos de imperio colonial. Si España conquistó y ocupó los espacios desde adentro, por así decirlo, privilegiando las tierras altas de Mesoamérica y los Andes, Portugal distribuyó sus mucho menos voluminosas fuerzas (humanas, económicas, militares...) por el litoral brasileño. Esta diferencia emula, en la geografía americana, las existentes en Europa: Castilla y sus castillos, Portugal y sus playas y estuarios. Asimismo, nótese que, si las colonias hispánicas en América fueron el centro mismo de la idea de imperio español en el mundo, Brasil fue durante más de un siglo una parte secundaria del portugués: la principal estaba en la India, en Goa, sede del único virreinato (Brasil sólo pasa a serlo en 1763, cuando la capital de la colonia «baja» de Salvador de Bahía a Río de Janeiro). El Brasil fue colonizado a través de «capitanías hereditarias» donadas por

el rey de Portugal a algunas de las más importantes familias nobles, responsables por su exploración. O sea: a excepción de una capitanía, la «de la Corona», Bahía, lo que esta medida revela es la intención real de transferir el *onus* de la ocupación del territorio, digamos, a la iniciativa privada. Por eso, no se puede hablar con propiedad de una conquista de Brasil en términos semejantes a los que Castilla hace con los grandes imperios americanos, sino de un proceso lento de colonización del litoral hacia el interior. En ese quesito, hay una excepción, sin embargo: São Paulo, único asentamiento humano con alguna significación durante los primeros dos siglos de la colonia fuera del litoral atlántico, situado a setenta kilómetros de la costa, pero de ella separado por la Serra do Mar y sus desfiladeros.

Las diferencias entre el proyecto colonial llevado a cabo por españoles y portugueses abundan: las ciudades, los espacios urbanos, son la mejor traducción de eso. Como desde los años 30 del siglo pasado Sérgio Buarque de Hollanda dejó manifiesto en su clásico ensayo *Raízes do Brasil*, con observar la organización espacial ortogonal de las ciudades hispanoamericanas, sean ellas de costa o del interior, frente a la organicidad de las portuguesas, con sus calles y plazoletas que remiten a la Europa Medieval, se da uno cuenta de ello. Y más: las primeras universidades hispanoamericanas son del siglo XVI; en Brasil, hasta el siglo XX (por ejemplo, la USP, donde enseño, es de 1934), no hubo universidades, sino instituciones separadas de enseñanza. En la colonia, los brasileños que deseaban y podían obtener un título, cruzaban el Atlántico rumbo a Coimbra; los demás, tenían que hacerse religiosos y estudiar, por ejemplo, en el colegio jesuítico de Bahía, que también formaba clero secular. Libros escritos por brasileños tenían que ser impresos en Portugal, una vez que no se les permitía, a los colonos, poseer imprentas. ¡Que diferencia, por ejemplo, con México, que contó con la de Juan Pablos desde la década de 1540!

Así, la vida intelectual en ese gran territorio se dio de manera menos organizada, pero también menos controlada que en las colonias españolas. Ejemplo: en Brasil nunca hubo un Tribunal de Inquisición –estaban en Lisboa y en Goa. Acá hubo «visitaciones» del Santo Oficio, pero las víctimas eran juzgadas –y quema-

das– en Europa. La relativa menor importancia de Brasil para el centro del poder colonial, si no propició el surgimiento de culturas urbanas tan sofisticadas como las hispanoamericanos en los primeros dos siglos de colonización, fue por así decirlo compensada por la relativa mayor libertad de acción, lo que no necesariamente coincide con un menor control político de los colonos en ese tiempo. Me explico.

3. Dos procesos históricos pueden bien dar idea de eso. El primero es la expulsión de los holandeses del Noreste de Brasil, después de tres décadas de ocupación. Enemiga de la contrarreformista España en Europa, y considerando que bajo la Unión Ibérica (1580-1640) eso también incluía Portugal, Holanda había invadido las tierras productoras de azúcar en las capitanías del norte y en Bahía, de donde fue expulsa por una armada hispano-portuguesa en 1624. Sin embargo, la lucha contra los holandeses en Pernambuco, llevada a cabo después de la restauración de la monarquía portuguesa, cupo básicamente a brasileños: indígenas, bajo el comando de Felipe Camarão, negros libertos, bajo el de Henrique Dias, colonos brasileños, bajo André Vidal de Negreiros, y portugueses, bajo Antonio Dias Cardoso, el único con formación militar, se impusieron a los holandeses en dos batallas en Guararapes, marcadas por lo que hoy llamamos tácticas de guerrilla. Si los últimos grupos sociales tenían en mente la restauración de sus comercios y plantíos, los primeros tenían el objetivo de alejar el invasor protestante, más racista aún, y menos proclive al mestizaje, que los luso-brasileños. Si es verdad que Juan IV tuvo que pagar a Holanda una compensación millonaria para que se comprometiesen a no más invadir el Brasil, habían sido sus súbditos allende el mar, y sin mayores costes para sus exhaustas arcas, los responsables por el trabajo más arduo.

En segundo lugar, están las «bandeiras» que, bajo la Unión Ibérica, desde São Paulo y hacia fines del XVI, siguieron hacia el oeste, el interior de Sudamérica, franqueando los límites de Tordesillas. Si los portugueses querían oro, como el conseguido por los españoles a través de la conquista de los imperios inca y azteca, o al menos plata, como la que sus vecinos habían encontrado en el Potosí, los paulistas querían ante todo aprisionar indígenas, como los que las misiones jesuíticas españolas separaban en

comunidades aisladas y hasta cierto punto autónomas en el Paraguay y tierras aledañas. Los primeros no tenían ni dinero ni organización militar que les garantizase éxito en terrenos inexplorados y peligrosos; los segundos necesitaban que la corona de Portugal continuase a *no* conceder a los jesuitas portugueses las mismas regalías que la corte madrileña ofrecía a los suyos. La primera circunstancia hizo con que Lisboa fingiese no enterarse de las manifestaciones de autonomía de la gente de São Paulo, que muchas veces, a lo largo del siglo XVII y reunida en el cabildo, sencillamente no aprobaba las órdenes o los funcionarios provenientes de Portugal: desde su sierra, los paulistas seguían con sus hábitos predatorios y hasta, por un período, con una moneda diferente de la del resto del imperio, por no aceptar devaluaciones buenas para el rey y mala para sus súbditos. La segunda llevó a la expulsión en 1640, antes de la restauración de la monarquía portuguesa y por casi una década, de los jesuitas de la ciudad, quienes la habían fundado en 1554, para que ya no importunasen más a los «bandeirantes» con sus breves papales y envío de curas que actuaban en el Paraguay, con su programa de control y protección de los indígenas.

Esta comunión de intereses escondía, sin embargo, una política de largo alcance de Lisboa, que se hizo manifiesta cuando la gente de São Paulo finalmente descubrió oro en Minas Gerais y Goiás y Mato Grosso, oro abundante que fluyó a Portugal e hizo nuevamente de Lisboa una de las ciudades más resplandecientes de Europa: con Juan V, un rey centralizador, los portugueses les hicieron saber quienes detenían el poder político. La capitanía de São Paulo fue extinta e incorporada a Río, una ciudad más cercana al poder portugués, durante la mayor parte del siglo XVIII.

4. Acabo de utilizar la expresión «política de largo alcance de Lisboa», y eso me lleva a otro punto que cabe resaltar. Si Brasil no fue la única parte de las Américas que vivió bajo un régimen monárquico después de la independencia política, fue acá que la monarquía se estableció por más años, desde la llegada de la corte portuguesa en 1808 hasta el primer cuartelazo de nuestra historia, en 1889. De verdad, esta singularidad brasileña coincide con la expresión señalada. Para buena parte de los hispanoamericanos, el hecho de que Brasil haya vivido tanto tiempo como una monar-

quía, así como el que tal régimen no haya sido impuesto sino, a bien decirlo, programado por un sector expresivo de la élite brasileña en el principio del siglo XIX, aparece como una *bizarrerie*, una extrañeza. Sin embargo, la idea de la transferencia de la capital del imperio portugués a su colonia americana empieza ya en el siglo XVII, preconizada, entre otros, por el Padre Vieira, el mismo que tantos lectores contó en tierras hispanoparlantes en aquella época, entre ellos y como es sabido, Sor Juana Inés de la Cruz. Pues, la cuestión era sencilla: después de la restauración de la monarquía lusitana, se comprendió que el «Estado da India» demandaba esfuerzos crecientes para ser mantenido con decrecientes posibilidades de retorno económico, al paso que el Brasil ofrecía posibilidades reales a corto y medio plazo. En pocas palabras, la dimensión y los recursos de la colonia americana se imponían en la medida en que los Braganzas tenían que sobrevivir a España, inconforme con la restauración en Portugal, y que no se avizoraba nada fácil convencer a Europa de la viabilidad de una corona lusitana independiente y cabeza de imperio. Si en el siglo XVIII el influjo del oro brasileño dio la impresión de que esas cuestiones estaban resueltas, en primero lugar la crisis de la producción aurífera y, tema segundo y más importante, el bloqueo continental ordenado por Napoleón, al que Portugal no se podía sumar debido a su centenario acuerdo con Inglaterra, dio la señal: era llegado el momento de que el «plan B» de Lisboa, que por generaciones había contado con defensores en el más alto nivel del estado portugués, se realizara. Así, la transferencia de la monarquía fue un desenlace previsible para una situación histórica impostergable.

Sin saber si alguna vez podría regresar a Europa, la monarquía lusitana no escatimó esfuerzos sobre qué traer a Brasil cuando Lisboa fue invadida por los franceses en 1807. Los alrededor de trece mil viajeros –el número es incierto– incluyan no sólo la familia real y la nobleza, sino también prestadores de servicio en todas las esferas, y no sólo de la vida cortesana, sino de la misma vida oficial del imperio portugués. Para la colonia no había mucho alzada a virreinato, volverse el *locus* de una monarquía compuesta por tierras en cuatro continentes implicaba en algo más que recibir un tanto a contrapelo a una multitud de gente rara: había

mucha novedad en el bagaje real que incluyó, entre muchas cosas (coches, instrumentos musicales, artillería...) una colección de pintura –no había ninguna en Brasil digna de ese nombre– y una opulenta librería, que nos interesa particularmente enfocar. Es la misma que dio origen a la actual Biblioteca Nacional de Río de Janeiro e incluye obras que sorprenden a quien la visita –libros de horas, grabados renacentistas, primeras ediciones– que probablemente no hubiesen arribado acá, y menos a principios del siglo XIX, de otra manera. El ensayo de Lilian Moritz Schwartz *A longa viagem da biblioteca dos reis* (São Paulo, Companhia das Letras, 2002) la estudia en perspectiva y nos hace reflexionar sobre su significado: después de la independencia política en 1822, las tratativas para que permaneciese en Brasil hablan del valor simbólico que tenía para Pedro I y su idea del establecimiento de una monarquía en los trópicos; bajo el concepto de su compra a la Casa de Braganza (o sea, a su padre Juan VI, quien había regresado a Lisboa un año antes urgido de fondos para tratar de levantar la economía y hacerse respetar por sus súbditos europeos) pagó un sexto de las «compensaciones» financieras para quedarse con los bienes de la corona en Brasil.

Más allá de esa historia singular, lo que se dibuja, de nuevo, es una especie rara de comunión de intereses entre el poder metropolitano en huida e intereses de al menos sectores expresivos, y geográficamente diversos, de las élites coloniales. Una monarquía hasta entonces caracterizada por jamás cesar en su capacidad predadora, presionada por las circunstancias se disponía a enseñar por primera vez su lado *soft* –diríase en la terminología actual–; para los segundos, eso parecía cerciorar la oportunidad de llegar a una independencia política con riesgos menores de fragmentación territorial.

5. Punto y aparte. Hubo varios movimientos de separación en Brasil, en las décadas cercanas a la independencia. En la época colonial, la comunicación con Portugal era mucho más frecuente que entre las distintas partes que componían el «Estado do Brasil». Eso explica una identidad regional muy aguda, y que en la Amazonia, hubo la «Cabanagem», en Maranhão, la «Balaiada»; en el Noreste, algunos movimientos que se sucedieron, de los cuales la «Confederação do Equador», el más importante, centrado en

Recife; en Bahía, la «Sabinada»; en São Paulo, la «Revolução Liberal», en Río Grande do Sul, la revolución de los «Farrapos». Hubiésemos tenido países distintos en cada una de esas regiones o provincias? No se sabe, pero lo que sí es que las fuerzas centrífugas no fueron tan fuertes como la centrípeta, basada en Río. Quizás, o probablemente, sin la monarquía algunos o todos de esos movimientos hubiesen logrado su acometido.

La corte representaba la unión, y las élites regionales lo vieron con clareza. Si Pedro I había nacido en Portugal, su hijo representaba la posibilidad de un monarca americano, educado por tutores brasileños a partir de sus cinco años de edad, después de la abdicación y el regreso de su padre a Europa. Tal es el «secreto» de la monarquía en Brasil: haberse vuelto americana, haberse alejado de la matriz europea con determinación.

Menciono un hecho singular. La muceta –la capa de hombros que cubría a los mantos imperiales, elaborados en terciopelo y bordados en oro, como de costumbre entre las cortes europeas– de los dos Pedros era elaborada con plumas coloridas de aves tropicales brasileñas (rojas, de gallo de la sierra de las Guayanas en el caso de la de Pedro I, y amarillas, de tucanes de las matas cercanas a Río, en el caso de la de su hijo): no en armiño, como sería de esperarse si el ritual europeo fuese seguido escrupulosamente. Esa particularidad de la indumentaria oficial de los monarcas brasileños da perfectamente bien la dimensión simbólica de esta «conversión» de un continente a otro: los emperadores de Brasil eran sagrados *à la française* (recordémonos del modelo de Napoleón), pero también como grandes caciques americanos –sus «antecesores» simbólicos, cuyos mantos de comando se elaboraban con técnicas de arte plumario.

En pocas palabras: la monarquía brasileña se veía a sí misma como un espacio sincrético. Tal vez sea más importante subrayar esta vertiente de su existencia –su *deseo de sincretismo*– que su designación genérica –*régimen monárquico*– para entender su efectividad.

Por todo lo que dije, la época monárquica en Brasil no debe ser vista con estrañeza y menos como una eventualidad caprichosa, sino como un ejemplo de cómo las cosas funcionan en un país con dimensiones continentales, con diferencias regionales acentuadas

y una necesidad real de construcción de una identidad nacional. Sin exageración se puede decir que antecede, en ese sentido y en tiempos más cercanos, a Brasilia, ciudad cuyo nombre, no por azar, fue acuñado en la época de la independencia política, justamente por quien fue el gran estratega del modo brasileño de separarse de Portugal, José Bonifacio de Andrada e Silva, primer tutor de Pedro II: vale recordar que fue bajo su inspiración que la construcción de una nueva capital en el punto geográfico central del país, y con ese preciso nombre, está programada desde 1823, cuando se promulgó la primera constitución brasileña.

6. Siguiendo esas particularidades de la historia y la vida política brasileñas, y particularmente frente a los procesos vividos por las sociedades hispanoamericanas, sus efectos en la literaria son previsibles. Antes de más nada, hay que tener cuidado: si entre hispanoamericanos y brasileños la *periodización* de las series literarias es semejante –barroco, romantismo, realismo, etc.–, sin embargo, los contenidos que esas palabras genéricas designan son muchas veces distintos. Sin llegar a la distancia epistemológica –que, con el término «modernismo», asume significados totalmente distintos, designando «vanguardias» para brasileños, y «simbolismo» ó «decadentismo» para hispanoamericanos–, pues, la terminología común esconde fenómenos diversos. En ese sentido, esas disyunciones emulan los falsos cognados en portugués y castellano: palabras que se escriben igual quieren decir cosas distintas, por veces opuestas.

Por ejemplo, la cultura brasileña del romantismo, que coincide con la independencia política, en Brasil es mayoritariamente monárquica, y lo será hasta adelantado el siglo XIX, cuando el naturalismo y el ideario positivista y republicano empieza a ser oído. De todas maneras, los grandes poetas –Gonçalves Dias– y novelistas –José de Alencar– de la época no ponen en tela de juicio la idea del régimen, sino la exaltan. Y el mayor escritor brasileño del siglo XIX, Machado de Assis, con acuciosidad de maestro, en la altura de proclamación de la república, escribe la novela *Esaú e Jacó*, en la que Flora, el personaje femenino, es cortejada por dos gemelos, uno republicano y otro monárquico, guapos, aguerridos e igualmente a ella dedicados; sus dudas sobre cuál de los pretendientes preferir, y la insistencia de ambos en ganarla

como a un premio que cerciorase la superioridad de su ideología sobre la de su hermano, llevan a que la enamorada de ambos fallezca –¿debido a sus dudas?– en la flor de su juventud. Machado de Assis, por otro lado, fue en buena medida el responsable por la inauguración de la Academia Brasileira de Letras, a fines del XIX, con lo que de alguna manera busca dejar claro que importaba más para su visión de la literatura brasileña la literariedad misma que la puesta en servicio de la pluma a cualquiera ideología, máxime las de cuño político.

7. Ese tono de escepticismo sobre los embates de ideologías «redentoras» caracteriza a buena parte de la producción literaria brasileña de hace un siglo. Así, la gran obra del período es el libro *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, que desenmascara la pretensa superioridad moral del ejército de la nueva república en someter a fierro y fuego un levante milenarista llevado a cabo por un fanático religioso en los rincones más miserables del interior de Bahía. Esta obra revela que el verdadero embate en el país no era entre liberales y conservadores o entre republicanos y monárquicos, sino entre los brasileños del litoral y los del interior, donde el estado y sus sistemas de servicios, de control y la reproducción de los discursos dominantes no habían llegado.

Más allá de los programas de modernización racional, parece decir ese reportaje fundamental (que sí, reportaje: *Os Sertões* fueron escritos como una serie de reportajes de guerra, siendo su autor el enviado del periódico *O Estado de São Paulo* al frente de las operaciones), el problema de fondo de la ecuación brasileña se fincaba en los *tiempos* distintos en que vivían eses grupos humanos, uno regido por la historia, otro por el mito.

Justamente, la aproximación de eses hemisferios es la piedra de ángulo de la operación del modernismo (utilizo acá de la palabra en su acepción brasileña). La más importante conceptualización del movimiento de 1922, en ese sentido, se puede entender como la unión de esos términos antinómicos: la teoría «antropofágica», enunciada por el poeta Oswald de Andrade en el «Manifesto antropófago», en 1928. El núcleo conceptual de ese manifiesto retomaba el concepto indígena de la antropofagia ritual, en la época de la colonia muchas veces practicada contra europeos y para su horror, aunque tuviese lugar de honor en las culturas ame-

ricanas. Para los indígenas que ocupaban el actual territorio brasileño –como los tupíes–, comerse al colonizador implicaba no solo exterminarlo y alimentarse de sus fuerzas sino homenajearlo en sus más importantes calidades.

El instrumento de liberación cultural que el manifiesto antropófago significó tuvo un alcance muy largo y caló muy hondo por muchas generaciones. Sin duda, en las lindes de la cultura, fue el responsable por la relativización, a lo largo de las décadas intermediarias del siglo pasado, de ciertas antinomías que pudiesen haber generado parálisis intelectual, como «subdesarrollo» *versus* «desarrollo» culturales, en las que el vía de regla el «mundo desarrollado» era idealizado y pertenecía a «ellos» (norteamericanos, europeos) y el «subdesarrollado» nos cabría a «nosotros», inocentes o no tan inocentes habitantes del Sur. Por otro lado, excluía el miedo, o aún el complejo de inferioridad en el trato con los pueblos dichos hegemónicos, al paso que preconizaba en sus límites conceptuales una cultura híbrida, fusionada entre la local y la de «importación», una cultura brasileña en la que cabría el carnaval y la llamada cultura de erudición en contacto e inseminación mutuos.

8. El radical y profético espíritu de vanguardia del juguetonamente «metafísico» enunciado oswaldiano –«tupí or not tupí, that is the question»–, en el que retomaba el espacio mítico de una temporalidad pre-cristiana, antes de la arribada de la «historia» (vista como historia occidental), a bien decirlo nunca fue superado. Fue el pasaporte para la invención de un *modus* de lidiar con influencias, condicionantes y proyectos, que se reflejó en todas las áreas de la vida brasileña: sin el, no se entendería ni la bossa-nova ni la poesía concreta en los años 50 y 60, y quizá tampoco la arquitectura monumental-moderna de Brasília. Más cercano en el tiempo, esa actitud explica tanto la cultura empresarial agresiva de las élites económicas brasileñas dentro y fuera del país, en su búsqueda de volverse *players* globalizados, así como fenómenos más *light*: las semanas de moda contemporáneas de São Paulo y Río de Janeiro, la enorme curiosidad gastronómica *fusion*. Finalmente, ese «pasaporte antropófago» facilita la incorporación –mejor: la *ductilización*– de vocablos de otras lenguas al portugués brasileño hablado y a la lengua escrita, abandonado totalmente el horizonte epistemológico de cualquiera «pureza» lingüística.

9. ¿No explicaría ese gesto fundacional la propensión de la literatura brasileña moderna en hablar con pocas metáforas y tratar con suspicacia a los asuntos «elevados» y los esquemas retóricos «difíciles»? en verdad, el modernismo creó una vacuna contra la explanación filosofante, contra las estrategias de elevación del discurso literario. Evidentemente hubo excepciones, pero casi toda elisión de algún contacto con la realidad pasó a ser vista con sorna, valiendo lo mismo para la creación de climas de «profundidad», por un lado, así como para las exploraciones imagéticas propias del surrealismo, que nunca cundió entre nosotros. En ese sentido, el *stream of consciousness* de algunas de las narrativas más poderosas del siglo pasado –pienso en *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa, *Fogo Morto*, de José Lins do Rêgo y *São Bernardo*, de Graciliano Ramos– son grandes ejercicios de lenguaje y estilo, pero se refieren a hechos e historias ancladas en la realidad y narradas por personajes que cargan perfectamente con su papel centralizador como narradores.

Es evidente que, en el terreno de la poesía eso no ocurre, pero la fórmula, a bien decirlo, de variar el *modus* diccional central del modernismo fue afirmar la importancia del experimentalismo y de las actitudes de vanguardia como garantes de la calidad literaria. A partir de ahí, el camino para la exploración de registros poéticos múltiples era estimulado; así, juegos imagéticos y la afirmación de una sensibilidad barroquizante, y por otro lado, actitudes de incorporación de registros «elevados», antes marginales en el discurso de la poesía brasileña, pasaron, con la postmodernidad, a ser considerados con relativa naturalidad. El juego entre esa pluralidad de registros y aquellos trillados por la «tradición modernista» del siglo XX, anclada en el espíritu de las vanguardias, da hoy por hoy la tónica a la obra de muchos poetas que cruzaron creativamente el año 2000, yo inclusive.

10. Sin embargo, ni todo es tan harmónico ni tan lindo –o tan «afortunado»: recupero la terminología de un influyente crítico literario de los años 50, Afranio Peixoto– en la república de las letras brasileñas. Por un lado, está la cuestión de la pérdida de centralidad social de la literatura como un todo, centralidad esa que *sí* tuvo a lo largo del siglo XIX y la mayor parte del XX, algo que no le es exclusivo puesto que sucede en buena medida en casi

todas las sociedades contemporáneas y es un epifenómeno de la post-modernidad. Por otro lado, existe la dificultad misma del discurso de la literatura brasileña –y particularmente de la crítica literaria académica–, en incorporar la idea de que su canon *no* está completo, que es algo que implica constantes revisiones y de un sistema de duda sistemática para continuar a tener interés, bajo pena de perder su sentido libertario e inventor de una cultura nacional dinámica.

Quiero particularizar lo que acabo de decir. Soy homosexual y como homosexual me parece que la aparente ausencia en la república de las letras brasileñas de registros de la experiencia de la diversidad sexual, del homoerotismo en lo particular –carencia de relecturas críticas y memorias, en que pese un núcleo de autores de peso (Adolfo Caminha, Lúcio Cardoso, entre tantos)–, que se traducirían en prestigio académico y una concomitante liberación del corsé del canon literario diseñado hace cincuenta o más años, puede muy bien tornar más tangible lo que acabo de decir. ¿O no?

La experiencia brasileña y del mundo actual se construye entre las tensiones provenientes de la uniformidad del mercado y el primado de sus técnicas, así sea para vender dioses o jabones, *versus* la diversidad de las vidas individuales y de grupos específicos. Las particularidades históricas y sociológicas del Brasil, de su formación como nación integrada en un proyecto de construcción de una sociedad conformada y enriquecida por el mestizaje, el sincretismo y la convivencia más o menos pacífica de las diferencias, implica justamente la constante revisión y la ampliación de sus mismas bases. Ya sea en el terreno de la creación o de la crítica literaria, cabe a nosotros hacerlo, pasados doscientos años. Ahora.

Por esta bitácora que aquí se encierra, recogí, sea por razones antes que nada de estrategia ensayística –que otra hubiese igualmente desarrollado: más fácil, basada en las semejanzas entre los bloques culturales brasileño e hispanoamericano–, decía: recogí la «gran narrativa» brasileña o el mito nacional, cuyo recorrido muy sumariamente intenté relevar a lo largo de estas consideraciones. Negarla no me parece imposible: fútil, sí. Amplificarla y revisarlo, sin embargo, no me parece fútil, sino necesario

Los deseos renovados del americanismo

María Teresa Gramuglio

Debo agradecer varias cosas a Martín Prieto. En primer lugar, la invitación a participar en este Encuentro sobre Literaturas Americanas. Luego, el honor de pedirme que diera la conferencia inaugural, habiendo aquí especialistas en literatura latinoamericana, como Susana Zanetti y Noé Jitrik, mejor capacitados que yo para hacerlo. Pero sobre todo, el sentido que le dio a esta convocatoria sobre literaturas americanas en ocasión del Bicentenario, la fundamentación que escribió para presentarla y la programación misma que ideó para las jornadas, porque con la inteligencia de su trabajo me brindó un punto de partida inmejorable para volver sobre algunos temas en los que vengo pensando desde hace un tiempo, y que creo forman parte de preocupaciones e interrogantes que muchos de los aquí presentes compartimos. Esos temas tienen que ver con los dilemas o más bien con las dificultades teóricas, epistemológicas y metodológicas que se presentan para abordar las literaturas (y no solo las americanas) con criterios que tengan en cuenta las múltiples interrelaciones que traspasan las perspectivas estrictamente nacionales. Como una de mis obsesiones es la de modificar en esa dirección el modo tradicional de leer las literaturas nacionales, el caso específico de las literaturas latinoamericanas se me aparece siempre con un relieve especial, como un objeto privilegiado y a la vez como un desafío para ese propósito. Un propósito, anticipo desde ya, para el cual encuentro en las líneas maestras del comparatismo, hoy renovadas en el contexto de los debates actuales sobre literatura mundial, una vía de acceso pertinente y eficaz.

Un objeto privilegiado, en primer término, porque la pertenencia de la mayoría de las literaturas sudamericanas a una misma área lingüística, aun con todas sus variantes locales y regionales, reduce los obstáculos que presenta la traducción en el caso de

otros conjuntos supranacionales con gran diversidad de lenguas, como la literatura europea. Los reduce, pero como bien sabemos no los elimina totalmente, ya que el castellano no es la única lengua hablada y escrita en América Latina. Pero hay algo que todas nuestras literaturas comparten, sea en inglés, en portugués o en francés, y es esa especie de pecado original de que sus corrientes principales o «dominantes» se formaron, y se siguieron escribiendo, después de la independencia y hasta hoy, en una lengua de trasplante, la lengua de los países conquistadores implantada sobre las lenguas autóctonas originales. Ese rasgo, a su vez, en el área de habla castellana, generó una particular relación con España, con su literatura y sus instituciones lingüísticas y literarias, y en algunos momentos puntuales, como a fines del siglo XIX y con mucha mayor intensidad a partir de los años sesenta del siglo XX, con sus editoriales, que funcionaron y hoy funcionan aún más como aparatos de consagración y motores de una difusión a nivel continental que trasciende las fronteras nacionales. Estas características compartidas son un buen punto de anclaje para proceder a un estudio comparativo. Las preguntas que suscitan no son novedosas, y de hecho han sido objeto de investigaciones muy sólidas: ¿cómo, cuándo y de qué modo se pensaron, debatieron y tramitaron esas condiciones lingüísticas en las flamantes literaturas nacionales? ¿Qué evaluaciones se hicieron sobre la literatura del período anterior a la independencia? ¿Cómo se resolvió en cada país la relación con la lengua, la literatura y la cultura de los colonizadores, con España, con Portugal, cómo con las lenguas autóctonas, etc.? Lo que me parece que falta encarar de modo sistemático es la lectura comparativa de estas cuestiones en contrapunto, o en red, entre los distintos casos nacionales. Así como leer un texto en un contexto transnacional permite tener sobre él una perspectiva más rica e incluso más acertada, pensar las interrelaciones en función de temas puntuales concretos que afectaron a todos y cada uno de los países latinoamericanos es un modo de, por un lado, alcanzar una mejor comprensión de cada literatura nacional, y por el otro, de establecer un diálogo entre literaturas que apunte a aproximarse a ese objeto de existencia más que problemática que es la literatura latinoamericana. Si echamos un vistazo a los programas de literatura en la mayoría de nuestras uni-

versidades, vemos que literatura argentina, literatura latinoamericana (o iberoamericana), literatura brasileña y portuguesa son materias que se estudian por separado, e indican, por otra parte, diferentes criterios de agrupación: la nación, el conjunto transnacional, la lengua. Me consta que quienes enseñamos literatura argentina en la universidad rara vez nos planteamos con rigor las relaciones con el resto de las latinoamericanas que muchas veces apenas conocemos. Tal vez los especialistas en literatura latinoamericana sean más receptivos para atender las interrelaciones con la argentina, y pienso concretamente en dos de los aquí presentes: Susana Zanetti, que dirigió la segunda edición de *Capítulo. Historia de la literatura argentina*, y Noé Jitrik, que transita con igual solvencia por ambas áreas de especialización.

Un objeto privilegiado, entonces. Luego, un desafío, porque como se advierte en los términos de esta convocatoria, las oscilaciones entre lo nacional y lo supranacional o transnacional (en la formulación del programa se alternan las denominaciones «literaturas nacionales»/ «literaturas americanas») o la más habitual entre singular y el plural («literatura latinoamericana» / «literaturas latinoamericanas»), la constitución de un objeto *literatura americana* o *latinoamericana*, en singular, se revela en efecto problemática, por más de una razón. Es muy difícil, si no imposible, por ejemplo, pensar la existencia de un campo literario latinoamericano en los términos que Pierre Bourdieu estipula para esa noción (que, por otra parte él construyó trabajando sobre un espacio nacional claramente delimitado, el de la literatura francesa del siglo XIX); difícil, ya que la existencia innegable de los Estados-nación pone límites territoriales e institucionales precisos a la relación entre campo intelectual y campo del poder que es indisociable de aquella noción. A esa articulación insoslayable entre ambos campos, y no solamente a las pasiones nacionalistas, se debería entonces la existencia y persistencia de las literaturas nacionales, por más que la transnacionalización de las editoriales convertidas en empresas comerciales cada vez más ajenas a cualquier proyecto cultural y las múltiples transformaciones que supone la globalización erosionen sus condiciones tradicionales de funcionamiento y lleguen hasta poner en cuestión la validez de las miradas sobre temáticas literarias, culturales y aun políticas

enfocadas sobre unidades exclusivamente nacionales. Y junto con ello, o a causa de ello, la existencia de la tan vapuleada pero inevitable relación entre literatura y Estado, que pone a prueba permanentemente la conquista de la autonomía. Hay algo, sin embargo, que se debe tener en cuenta al respecto: la larga tradición de diáspora y por ende de deslocalización de las literaturas nacionales en América Latina, diáspora cuyo punto de arranque, en rigor, habría que situar en los exilios y trashumancias de los intelectuales latinoamericanos de los años que preceden y rodean a los de la emancipación política, y que en el caso argentino alcanzaron durante el rosismo un peso tan contundente que Ricardo Rojas, en su *Historia de la literatura argentina*, tituló «Los proscriptos» los dos volúmenes dedicados al romanticismo de ese período. Algo similar, aunque sin parecidas condiciones de asociación como para ser considerados en términos idénticos a los de aquella formación intelectual que conocemos como «generación del 37», ocurrió, ya en el siglo XX, con los exilios a que se vieron forzados muchos escritores argentinos durante la última dictadura militar. En circunstancias bien diferentes, los años sesenta asistieron a la conformación de lo que Nora Catelli llamó con acierto «la élite itinerante del *boom*». En esta dirección, la literatura latinoamericana experimenta hoy una nueva inflexión de ese viejo fenómeno: el de la producción sostenida de escritores mexicanos, argentinos, puertorriqueños, colombianos y muchos otros radicados fuera de sus respectivos países, principalmente en Estados Unidos y en España, que presenta rasgos cualitativamente diferenciales con respecto a los anteriores. No sé si estos aspectos que acabo de mencionar (literatura y Estado; la diáspora contemporánea) serán abordados en las mesas de este encuentro, pero seguramente sobrevolarán sobre los temas que se discutan en ellas.

Aun sin ignorar la sostenida persistencia de los recortes por nacionalidad, más o menos nítidos según el área de pertenencia, y la envergadura de cada literatura nacional pese a todas las objeciones fundadas que se le pueden oponer, u otros intentos de reordenar el objeto, como el de las áreas, la idea de una literatura latinoamericana postulada por sobre divisiones geoculturales sigue siempre presente. A mi modo de ver, lo hace exactamente como eso, como *idea*, en un sentido semejante al que los primeros

románticos alemanes asignaban a la palabra *idea*: aquello a lo que se tiende pero que nunca se alcanza con plenitud. Si por un lado esa idea, cuando proviene de determinados espacios externos académicos y editoriales poderosos tiende a producir una imagen estereotipada y simplista de América Latina y de su literatura, ignorando la heterogeneidad del objeto, en la reflexión de los mejores intelectuales revela la verdadera dimensión de su complejidad. Pienso, por ejemplo, en algunos exponentes conocidos del siglo pasado, como la admirable síntesis lograda por Pedro Henríquez Ureña en *Las corrientes literarias en la América Hispánica* en los años cuarenta, en la que me parece perceptible el esfuerzo por tornar convincente esa unidad que lo obligaba a silenciar aspectos conflictivos, sin que sin embargo pudiera evitar el tratamiento de los materiales país por país, aun cuando su objetivo fuera la búsqueda de «nuestra expresión» para esa improbable totalidad que en lugar de «América Latina» él prefería llamar «América hispánica». Pienso también en el volumen *América Latina en su literatura* coordinado por César Fernández Moreno que se publicó en 1972, justamente hacia el final de esos años en los que, desde la Revolución Cubana y con el *boom* editorial de los años sesenta, la literatura latinoamericana adquirió una notable visibilidad internacional, en un clima de expectativas que veía en América Latina una promesa cierta de realización de un porvenir más justo. Como se advierte al releerla, un rasgo notable de la compilación de Fernández Moreno es el reconocimiento explícito de la dificultad de concebir esa misma unidad que la obra, desde su título, postulaba. América Latina sería, decía en la introducción, una totalidad integrada por «formaciones políticas nacionales», una totalidad a la que la «tradicional falta de comunicación entre los países» –en sus palabras– convertía más que en una realidad, en una hipótesis. Para decirlo con mis palabras: un deseo. Y pienso, finalmente, en lo que hasta donde conozco fue el intento más sistemático de encarar la cuestión de la literatura latinoamericana como unidad en el siglo pasado: el proyecto de producir una nueva historia de la literatura latinoamericana, iniciado en los años ochenta, impulsado, entre otros, por Ángel Rama. El proyecto no llegó a realizarse plenamente (aunque resultaron de él dos importantes volúmenes coordinados por Ana Pizarro),

pero lo que estimo más valioso de aquel intento es que en su preparación se discutieron con intensidad los principales problemas culturales, teóricos, epistemológicos y metodológicos que plantea la construcción del objeto, incluido el tan complejo problema de los criterios de periodización. Ese paso preliminar quedó registrado en *La literatura latinoamericana como proceso* publicado en la Argentina por el Centro Editor de América Latina (Buenos Aires, 1985) que reúne las intervenciones todavía vigentes de un conjunto excepcional de críticos latinoamericanos. Aunque tangenciales, no quiero dejar de mencionar entre estas búsquedas apasionadas de la improbable unidad algunos proyectos editoriales extraordinarios por su dimensión y alcances culturales, como el del Fondo de Cultura Económica, en particular con su colección Tierra Firme, y la Biblioteca Ayacucho dirigida por Ángel Rama.

Los pocos ejemplos que he mencionado –y soy consciente de que es un recorte muy parcial– hacen bien evidente que Latinoamérica, o lo que también llamamos América Latina, es un área político-cultural amplísimo y no homogéneo. De ahí las dificultades para resolver las diferencias y asincronías entre procesos culturales, literarios y aun históricos, como la misma independencia y formación de las repúblicas, que no ocurrieron al unísono en todos países que la integran. Si bien se mira, esta no sería una particularidad exclusiva, sino común a otras formaciones supranacionales: la literatura europea presenta dificultades análogas, o aun mayores, debido a la mayor diversidad de lenguas y de nacionalidades.

Imagino que es por estas razones que en la fundamentación de este encuentro Martín Prieto señala explícitamente algunos «episodios muy puntuales de la historia de la literatura continental» como el romanticismo, el modernismo, las vanguardias y la narrativa del *boom*, en los que es posible encontrar una cierta sincronización entre procesos que se registraron casi simultáneamente en varios países, aunque no en todos ni con iguales modalidades e intensidad. Incluso, en ciertos casos, como el de las vanguardias y la narrativa brasileñas, tan próximas a las argentinas, en lenguas que requerían traducción mutua. En la programación se buscó dedicar una mesa a cada uno de esos episodios, tal vez con la aspi-

ración de que alrededor de ellos se pueda abrir ese diálogo entre literaturas o entre textos de diferentes literaturas que es tan poco frecuente en las lecturas críticas de la literatura argentina.

Fuera del énfasis en los episodios que, siguiendo a Zanetti, sería más preciso llamar de *religación*, el programa incluye otros tópicos. Uno de ellos es la crónica, a la que se considera no sin cierta razón un género fundador en las letras del continente. Tal vez si un encuentro de estas características se hubiera realizado en los años sesenta, la elección hubiera recaído sobre la narrativa, el género estrella de aquellos años. La elección de la crónica, y la participación de invitados de tres diferentes países que combinan su práctica de novelistas con la de cronistas de viajes y vida urbana, refiere no tanto a aquel pasado fundacional, sino sobre todo a las temáticas, las transformaciones textuales y la experimentación formal que han llevado hoy en Latinoamérica a una reelaboración de la crónica como género del presente. Seguramente cada uno de nosotros tiene sus nombres favoritos para este rubro: Carlos Monsiváis, Pedro Lemebel, Mario Vargas Llosa, Cristian Alarcón, Edgardo Rodríguez Juliá, etc.

Junto a esta incorporación que registra un cambio en la jerarquía relacional de los géneros a nivel continental, las mesas sobre textos fundadores y clásicos revelan una dimensión más acotada y otra tensión. Dimensión acotada, porque los integrantes de una de ellas, la referida a los textos fundadores, son exclusivamente prestigiosos escritores y críticos argentinos. Y una tensión, porque en el caso de los textos clásicos, el recorte sobre lo rioplatense revela otra que se agrega a las que mencioné entre lo nacional y lo americano, e indica que resulta indispensable reflexionar también sobre un aspecto frecuente en las literaturas latinoamericanas: la conformación de subáreas regionales, que modifican de uno u otro modo las unidades literarias construidas sobre la base de la articulación entre lengua, territorio y Estado, y revelan así la heterogeneidad interior de las literaturas nacionales. El caso del Río de la Plata, por su carácter transnacional y su hegemonía en dos naciones, el Uruguay y la Argentina, es particularmente significativo para reflexionar sobre esas condiciones.

La decisión de dedicar una mesa al tópico de lenguas en conflicto en la que participan especialistas provenientes de países con

fuerte incidencia del bilingüismo, como es el caso del Paraguay con el guaraní, o en los que adquieren fuerza creciente los reclamos por el reconocimiento de lenguas y culturas aborígenes, como el mapuche en el sur del Cono Sur –y pienso también en el quechua de la zona andina– , indica con claridad que este es uno de los puntos más polémicos, encuadrado hoy en el seno de los debates sobre multiculturalismo y poscolonialismo. Fuera de éstos, otro factor que indicaría la complejización actual de los usos de la lengua literaria es el de las innovaciones que se producen por la hibridación de la lengua de los migrantes latinoamericanos con la de los países receptores, un fenómeno especialmente perceptible en el caso de las emigraciones mexicana, cubana, puertorriqueña y otras a los Estados Unidos.

Ya estamos lejos de las polémicas de los primeros románticos acerca del uso del castellano en América, o de la ruidosa escaramuza martinfierrista sobre el meridiano madrileño que propuso Guillermo de Torre en los años veinte del siglo pasado. Sin embargo, hoy parecen retornar las embestidas contra el castellano desde posiciones que ponen en cuestión su hegemonía con planteos ya distantes de aquellos. En relación con esto, no quiero dejar de mencionar al menos dos manifestaciones muy recientes que me llamaron la atención: una, una exhortación de Julio Ortega a expulsar el español del lenguaje para escribir poesía (él llama español a lo que yo llamo castellano, pero esa es otra cuestión). Ortega se pregunta: «¿Por qué para escribir en español es preciso inventar la lengua poética?» Ante esta proposición aparentemente provocativa no pude menos que pensar en ese axioma que tantos poetas han fraseado de varias maneras: *todo gran escritor inventa un lenguaje dentro de la lengua.* Y así, pienso, esa nueva lengua poética que reclama Ortega sería en realidad la que cada gran escritor crea dentro de la lengua común: el romanticismo, el modernismo, las vanguardias, los poemas de Vallejo, la novela del *boom*, y hasta las narraciones de Arguedas, se escribieron en castellano, dentro del castellano, y así lo modificaron y lo enriquecieron sin necesidad de expulsarlo. La segunda manifestación polémica es una de Josefina Ludmer en su último libro *Aquí América Latina.* Ludmer afirma que habría una apropiación o expropiación de la lengua literaria latinoamericana por parte de edito-

riales, empresas e instituciones españolas, convalidada por las universidades estadounidenses, en una operación cultural equivalente a las de las políticas imperiales de apropiación de los recursos naturales. No puedo menos que señalar aquí muy escuetamente que a esa afirmación excesivamente monolítica habría que agregarle lo que me parece el reverso innegable de esos intentos de imposiciones y expropiaciones de la lengua imperial: a mi modo de ver, los latinoamericanos nos apropiamos de la lengua castellana hasta el punto de convertirla en un signo de identidad transnacional que revierte sus usos e innovaciones sobre el castellano peninsular. Tal vez a causa de ese trabajo varias veces secular, el castellano o español, aunque lejos del mayor dominio del inglés, es hoy una de las grandes lenguas contemporáneas, hablada, leída y entendida con todas sus variantes por millones de personas en más de dos continentes a través de fronteras nacionales.

Esto me lleva al último punto: ¿cómo pensar hoy esa idea de una literatura latinoamericana en el contexto de las transformaciones culturales del mundo contemporáneo? Si efectivamente existen, como creo, esos deseos renovados de americanismo que postulé en el título de esta conferencia, parecería que no solamente se trataría de construirla en sus interacciones subcontinentales, abandonando las perspectivas exclusivamente nacionales, sino de situarla en ese espacio si se quiere virtual pero mucho más amplio de la literatura mundial, cuyas reformulaciones actuales vienen de la mano de la globalización. No deja de ser paradójico advertir que la idea de literatura mundial se remonta por lo general a una observación de Goethe formulada en 1827: «Hoy en día la literatura nacional ya no quiere decir gran cosa. Ha llegado la época de la literatura universal, y cada cual debe poner algo de su parte para acelerar su advenimiento». Esto había dicho Goethe, justamente en el momento en que las literaturas americanas buscaban constituirse como literaturas nacionales en correlato con la independencia política recientemente conquistada. Y esto es lo que hoy se viene discutiendo con mayor o menor intensidad a partir de propuestas teóricas y metodológicas, como las de Pascale Casanova y de Franco Moretti, que en muchos casos han suscitado reacciones airadas, como algunas de las recogidas en la compilación de Ignacio Sánchez Prado *América latina en la literatura mundial*.

Mientras estos debates transcurren en sede literaria, en algunos libros de historia política e historia intelectual de los últimos años que construyen como objeto específico temas o procesos latinoamericanos de alcance transnacional encuentro una firme tendencia a adoptar perspectivas comparatistas que den cuenta de esa condición. Menciono solo dos ejemplos: la formación y las configuraciones de la figura del intelectual en los siglos XIX y XX es el eje temático que organiza la *Historia de los intelectuales en América Latina* dirigida por Carlos Altamirano; las interrelaciones y comparaciones entre las revoluciones española y las americanas de las primeras décadas del siglo XIX constituyen el objeto central de las investigaciones de François-Xavier Guerra, recogidas entre otras publicaciones en dos libros notables: *Modernidad e independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*, de 1992 y *Los espacios públicos en Iberoamérica. Ambigüedades y problemas. Siglos XVIII y XIX*, en colaboración con Annick Lemperière, un complemento imprescindible del anterior, publicado en 1998. En libros como estos, los proyectos mismos, en los que intervienen investigadores de diversos países latinoamericanos, el recorte de temas o de procesos que trascienden las fronteras nacionales y las hipótesis formuladas en los estudios introductorios brindan sólidos puntos de partida para pensar la literatura latinoamericana en sus múltiples interrelaciones y llevar así adelante, cuando las grandes utopías americanistas del siglo XX parecen haberse eclipsado en nuestro horizonte, esos deseos de americanismo que, renovados por la fuerte carga simbólica del bicentenario de las independencias de la mayoría de nuestros países, siguen estando en la cabeza y en el corazón de muchos de nosotros ©

El mejor estómago del mundo

Martín Prieto

El 15 de abril de 1927, en el número 8 de la revista *La Gaceta Literaria*, de Madrid, Guillermo de Torre publica un inmediatamente polémico artículo titulado «Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica» al que lo animan dos singulares ideas complementarias. La primera, destacar con vehemencia el concepto de «Hispanoamérica» y anteponerlo al de América latina, o Latinoamérica, un nombre «advenedizo», producto de las «turbias maniobras anexionistas» de Francia e Italia que, «so capa de latinismo», pretendían tomar por propio lo ajeno: las jóvenes repúblicas de habla española que, signadas por su «primitivo origen étnico, la identidad lingüística y su más genuino carácter espiritual», sólo podían ser designadas globalmente como «Iberoamérica, Hispanoamérica o América española». La segunda, derivada de la primera: frente «al monopolio galo, frente a la gran imantación que ejerce París cerca de los intelectuales hispanoparlantes», de Torre reafirma la valía de España y propone a Madrid «como el más certero punto meridiano, como la más auténtica línea de intersección entre América y España.» Un Madrid, escribe de Torre, «generoso y europeo», contrapuesto a París, «reducto del 'latinismo' estrecho, parcial, desdeñoso de todo lo que no gire en torno a su eje».

Menos de dos meses después, el 10 de junio de 1927, la revista *Martín Fierro*, de Buenos Aires, responde al «afán no satisfecho de imperialismo» de de Torre –como anota Pablo Rojas Paz– con una serie de artículos que viran de la profesión de fe nacionalista grave (del mismo Rojas Paz, quien señala que «nosotros estamos organizando un idioma para nosotros solos y de aquí nos vendrá la libertad. Es signo de potencia espiritual de un pueblo el de transformar el idioma heredado»); de la misma fe, pero en versión criolla y más relajada, de Raúl Scalabrini Ortiz, acorde con la fe y

el estilo de su celebrado ensayo «El hombre que está solo y espera» («Nuestro meridiano –magnético al menos– pasa por la esquina de Corrientes y Esmeralda, si es que pasa por algún lado»), a las bromas –de Ricardo Molinari, quien habla de «las payasadas de Primo de la Costanera», refiriéndose así al general Miguel Primo de Rivera, el dictador que gobernaba España desde 1923 y cuyo espíritu, este sí anexionista e imperial, latía bajo la prosa impecable de Guillermo de Torre; y el humor, sobre todo, de Carlos Mastronardi y Jorge Luis Borges quienes, bajo el seudónimo de Ortelli y Gasset y el título «A un meridiano encontrao en una fiambrera» intervienen en la polémica con un lenguaje «orillero, agresivo y caricatural», como lo califica María Teresa Gramuglio, la ponen en su punto más alto de condensación y en simultáneo la descalifican: como si, en efecto, ambas culturas y literaturas ya hablasen idiomas diferentes, autónomos, y no hubiese nada que discutir–. Por eso mismo, las réplicas a la intervención de *Martín Fierro* publicadas un tiempo después en la misma *Gaceta Literaria* de Madrid y aun otras intervenciones posteriores, desde América –de Alejo Carpentier, de José Carlos Mariátegui, entre otros–, más próximas al comentario que al debate, hoy forman parte más de la bibliografía crítica sobre la polémica que de la misma polémica, saldada, en verdad, varios años antes de su tardía formulación, cuando Juan Valera, el 22 de octubre de 1888, firma en Madrid una célebre carta dirigida a Rubén Darío, que acababa de publicar *Azul...* en Chile, que comienza diciendo: «Todo libro que desde América llega a mis manos excita mi interés y despierta mi curiosidad, pero ninguno hasta hoy la ha despertado tan viva como el de usted, apenas comencé a leerlo».

Y el sincero interés y la sincera curiosidad de Valera eran finalmente satisfechas por un libro de autor americano, publicado en América, que trasuntaba un cosmopolitismo que no se encontraba entonces en «ningún hombre de letras de la Península» donde, decía Valera, «todos tenemos un fondo de españolismo que nadie nos arranca ni a veinticinco tirones». La novedad modernista, entonces, no lo era sólo en América, de donde era oriunda, sino en España también, y esa fórmula extraordinaria que prescribió Darío unos años después («pensando en francés, escribiendo en castellano») iría a revolucionar no sólo la poesía en lengua espa-

ñola escrita en América sino también la escrita en España: las vanguardias americanas del 22 son tan deudoras de la obra de Darío como las generaciones del 98 y del 27 españolas y la misma reivindicación, en el siglo XX, de la entonces despreciada herencia barroca de Góngora y de Quevedo, por parte de, entre otros, Antonio Machado, quien provocativamente titula un libro suyo de 1907 *Soledades*, y de Juan Ramón Jiménez, quien celebra la aparición de ese libro señalando que él mismo «necesita encontrar un ambiente algo más fragante y más puro que este sucio ambiente español, infectado por las rimas de caminos, canales y puertos de los señores premiados en el concurso de *El Liberal*», tienen su base de sustento y de legitimación en la obra de Rubén Darío, de donde se desprende no que el «meridiano intelectual», para seguir con la imagen de de Torre, se hubiese mudado de Madrid a Buenos Aires –donde funcionó entre 1893 y 1898 la trinchera modernista liderada por Rubén Darío y desde donde partió Darío hacia Madrid ese mismo 1898 como corresponsal del diario La Nación– sino que, sencillamente, había perdido su centro.

Este episodio extraordinario en la historia de las literaturas en lengua española es el que cierra –temporariamente por lo menos– las tempranas polémicas acerca de la fundación, en América, de las literaturas nacionales, inmediatamente después de las revoluciones independentistas. Los románticos argentinos, por caso, que debido a la adversidad del contexto político y al talento personal de casi todos ellos, fueron los más activos ideólogos del romanticismo en América a lo largo de la extensa tercera década del siglo XIX, fueron quienes primero reclamaron a la generación precedente la fundación de una literatura nacional, cuya primera nota distintiva debía ser, por supuesto, su independencia de la española. Juan María Gutiérrez, por ejemplo, impugna directamente a la literatura española, a la que considera «nula» y propone, en el campo de las letras, una emancipación «como supimos hacerlo en política, cuando nos declaramos libres». Como, por otra parte, una literatura tampoco podía fundarse desde la nada, al impugnado modelo español se le contrapone el europeo no español y, sobre todo, el francés. La polémica entre el venezolano Andrés Bello y el argentino Domingo Faustino Sarmiento sucedida en Chile en 1842, donde ambos estaban exiliados, y que parece una

preparatoria de los dos grandes libros que ambos van a publicar en Chile también en 1845 –las *Silvas americanas*, Bello; el *Facundo*, Sarmiento– , circunstancia que, como señala Julio Ramos, obliga a pensarlos a ambos como contemporáneos, y no como cristalizaciones de dos movimientos literarios sucesivos –neoclacisismo y romanticismo–, si bien es eminentemente sobre la lengua y no sobre la literatura, tiene efectos críticos sobre la literatura también y se basa, con matices, en el mismo esquema opositivo: Bello, gramatical, conservador, hispanista, y Sarmiento, expresionista, libre, afrancesado. Sarmiento solicita al gramático que «así como en tiempo de Moratín se empezaba a conceder sentido común a los que no sabían latín, se conceda hoy criterio y luces a quienes no han saludado, porque no lo han creído necesario, a Lope de Vega, ni a Garcilaso, ni a los frailes de León y de Granada.». Y Bello le sugiere que en vez de firmar Sarmiento firme «Sarmentier».

La grandeza revolucionaria de Rubén Darío consistió, justamente, en que su cosmopolitismo celebrado por Valera en Madrid no era, como el de los románticos, excluyente de hispanidad: por el contrario, Cervantes y *El Cid campeador*, los eneasílabos medievales y el signo barroco, fueron tan constitutivos del programa modernista dariano como los raros decadentistas Verlaine, Moréas, Lautréamont, Ibsen, Edgar Allan Poe y el cubano José Martí, la prefiguración del genio americano. De manera programática –raro en él– lo anota el mismo Darío en el prólogo a *Prosas profanas*:

> «El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres: 'Ese –me dice– es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; éste es Lope de Vega, éste Gracilaso, éste Quintana'. Yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas. Después exclamo ¡Shakespeare!, ¡Dante!, ¡Hugo! (Y en mi interior: ¡Verlaine...!) Luego, al despedirme: 'Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París.'»

Sobre esa matriz desafiantemente cosmopolita se inscriben todos los manifiestos –programáticos o no– del cosmopolitismo

americano de fines del siglo XIX y de las primeras décadas del siglo XX: desde la dedicatoria de Oliverio Girondo al «cenáculo fraternal» de La Púa, en *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, donde señala que «en nuestra calidad de latinoamericanos poseemos el mejor estómago del mundo, un estómago ecléctico, libérrimo, capaz de digerir, y de digerir bien, tanto unos arenques septentrionales o un kouskous oriental, como una becasina cocinada a la llama o uno de esos chorizos épicos de Castilla», hasta el celebrado «El escritor argentino y la tradición», de Jorge Luis Borges, donde, a la pregunta acerca de cuál es la tradición argentina responde que es «toda la cultura occidental», incluyente de la misma incipiente tradición de una literatura nacional (las becasinas en el plato de Girondo), de las literaturas europeas no españolas –sobre todo inglesa y francesa– y aun de la literatura española («un placer que yo personalmente comparto»).

Sin embargo, en los años 60, dos fenómenos de orígenes independientes –la aparición consecutiva y, en perspectiva histórica, casi simultánea, debido a los efectos de su visibilidad continental, de dos avasallantes generaciones de novelistas hispanoamericanos (Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar, José Lezama Lima, en la primera, y Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa en la segunda) y, como anota Nora Catelli, «el resurgimiento de una decidida política editorial española de recuperación e internacionalización iberoamericana» –, cambió la perspectiva descentrada de los años anteriores y España –Barcelona ahora y no Madrid– se convirtió, de una manera compleja, no lineal –y el artículo de Catelli es un exhaustivo desarrollo de esa complejidad– en un nuevo centro de legitimación de las literaturas americanas, en plena época franquista, situación que pone de manifiesto los distintos alcances de las libertades económicas y políticas: en ese orden es emblemático el caso de *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes, que obtuvo el premio Seix Barral en 1967: censurada por el franquismo, la novela no se publicó originalmente en España, sino en México. Concursos españoles –el de Seix Barral a la cabeza– y agentes literarios españoles también –en primer lugar, la mítica Carmen Balcells– le otorgan a los nuevos y no tan nuevos escritores americanos una visibilidad –en América, en Europa y en los Estados Unidos, sobre todo a través de las universidades–

que no había existido hasta entonces, pero esa visibilidad en vez de propender a una «internacionalización» de los escritores –de la lengua y los asuntos de sus novelas– confirmó sus distintos arraigamientos nacionales: el Perú de Mario Vargas Llosa, la Colombia de Gabriel García Márquez, el México de Carlos Fuentes, etc. Y España, a cambio, no pudo, en ese intercambio, imponer ningún escritor en el circuito hispanoamericano. Como anota Catelli, «la hegemonía peninsular será únicamente editorial y mercantil, no artística». Eso, hasta comienzos del siglo XXI.

En el 2000 el Producto Interno Bruto de España crece en un 3,6%, ubicándose por encima de casi todas las potencias históricas europeas (Francia, en el mismo período, crece un 2,7%, el Reino Unido un 1,9%, Alemania un 1,5% e Italia un 1,3%). En América latina los números dan casi todos para atrás: Chile empieza el siglo con un decrecimiento del -1%, Argentina con uno del -3% (para tocar, en 2002 y 2003 los pisos históricos del -14,7%), Colombia con uno del -5% y Ecuador del -8%. Las imágenes de colombianos, ecuatorianos, chilenos, argentinos, bolivianos haciendo multitudinarias colas frente a los consulados españoles en busca de visas y permisos para entrar a la Península devolvía, como entonces se señaló extensamente, el reverso de las imágenes de los empobrecidos españoles largándose de a miles, hacia la próspera –o potencialmente próspera, según el caso– América de las últimas décadas del siglo XIX y primeras del XX. Como buena parte de la población, buena parte de la literatura americana también su mudó a España. Atraídos por los grandes premios, los encuentros, las editoriales, los suplementos culturales de los diarios, muy rápidamente los escritores de América se familiarizaron con España. Algunos, inclusive, se fueron a vivir allá. La mayor parte de los grandes premios de la época –menos el Planeta, concentradamente hispanocéntrico– fueron ganados por escritores americanos. El Herralde, que ya en el 97 había iniciado la circulación española de la obra del peruano Jaime Baily y al año siguiente daba el puntapié inicial de la extraordinaria carrera internacional del chileno Roberto Bolaño, al premiar *Los detectives salvajes*, entre 2003 y 2008 premió casi en exclusiva a autores americanos: en 2003, a los argentinos Alan Pauls y Andrés Neuman; en 2004 al mexicano Juan Villoro y al argentino Eduardo

Berti; en 2005, al peruano Alonso Cueto; en 2006, al venezolano Alberto Barrera Tyszka y a la cubana Teresa Dovalpage; en 2007 al argentino Martín Kohan y al mexicano Antonio Ortuño; en 2008 al mexicano Daniel Sada y al peruano Iván Thays. Alfaguara premió en 2001 a la mexicana Elena Poniatowsca, en 2002 al argentino Tomas Eloy Martínez, en 2004 a la colombiana Laura Restrepo, en 2005 a las argentinas Ema Wolf y Graciela Montes, en 2006 al peruano Santiago Roncagliolo, en 2008 al cubano Antonio Orlando Rodríguez y en 2009 al argentino Andrés Neuman. Es decir que el modelo implícito del viejo premio Biblioteca Breve de Seix Barral, que premiaba un año a un autor español y otro a uno americano –modelo que mantuvo firmemente el premio Cervantes desde su creación en 1976– dejó de utilizarse en el siglo XXI debido, seguramente, a que el creciente mercado español de libros en lengua española ya estaba absolutamente consolidado –y por lo tanto en meseta o en baja, como sucede con todo mercado consolidado– con los mismos autores españoles –desde Elvira Lindo a Juan José Millás, desde Antonio Muñoz Molina a Rosa Montero, desde Almudena Grandes a Javier Cercas– y la diversificación de la oferta fue la estrategia de los editores para mantener el ritmo de crecimiento. De modo que, al revés de lo que sucedió en los años del boom, los nuevos y no tan nuevos escritores americanos no contribuyen a crear un mercado, sino que se suman a uno completamente consolidado: son sus beneficiarios y por lo tanto se someten a sus leyes. De este modo, autores en sus países de origen renuentes a las exigencias de la industria del libro –entrevistas, televisión, participación en ferias de libros, giras, fotografías modeladas– en España se muestran dóciles a todas.

La imagen de Juan Gelman de frac ensayando una reverencia ante el rey Juan Carlos al recibir el Cervantes en el 2007 tal vez concentre la tensión de la novedad, que se manifiesta también en la declinación, por parte de los autores americanos dispuestos a integrarse al mercado mundial –al que hasta hoy sólo accederán a través de España–, de los presupuestos de sus respectivas tradiciones nacionales –presentes sobre todo en temas, personajes y lenguaje– a favor de una literatura lo menos nacional posible, de un español neutro, desmarcado, y de temas o asuntos que podrían

suceder –y en muchos casos suceden– en cualquier parte del mundo o que, siendo nacionales, han tenido la suficiente circulación y repercusión internacional como para ser propios ya de la aldea global, desde la aggiornada serie de los dictadores latinoamericanos, hasta la guerra de Malvinas pasando, claro está, por las recesiones económicas de principios de siglo, que fueron, por otra parte, las que dieron origen al renovado vínculo entre las literaturas americanas y española, convirtiéndose de este modo en singulares autoficciones del fenómeno.

La nueva literatura española, en cambio, se jacta de nacionalidad: como si fueran otra vez los dueños de la lengua, los grandes escritores españoles escriben en un español marcado, jergozo –como lo hicieron, en su momento, los grandes escritores latinoamericanos con sus respectivos españoles nacionales, desde el argentino Roberto Arlt hasta el colombiano Andrés Caicedo, como lo hace ahora mismo, insular, otro colombiano: Fernando Vallejo–.Y escriben, los españoles, además, novelas nacionales.

La Guerra Civil española, por ejemplo, durante treinta años fue patrimonio casi exclusivo de la literatura internacional no española: *La esperanza*, de André Malraux (1937) y *Por quién doblan las campanas*, de Ernest Hemingway (1940) son dos de sus ejemplos más reconocidos. Y comenzó a volverse española en España recién en 1967, luego de que se aprobara en 1966 la ley que garantizaba la libertad de prensa e imprenta que, como vimos en el caso de la novela de Carlos Fuentes, no se cumplió de manera estricta, pero por lo menos comenzó a liberar el imaginario de los escritores españoles. Pero esa libertad temática no pudo abandonar el modelo de «literatura universal» al que los escritores no españoles habían sometido al asunto durante más de treinta años, de modo que aun los mejores ejemplos «históricos» de novela española sobre la Guerra Civil –*San Camilo 1936*, de Camilo José Cela (1969) y *Volverás a Región*, de Juan Benet (1967)– no pudieron desprenderse de las marcas del modelo precedente en el que, como escribe Justo Serna, un conflicto regional devino escenario de problemas perennes de la condición humana como el del héroe, el traidor, el altruismo, la cobardía, la abnegación, la entrega, el fanatismo o la derrota: el tema nacional pierde, otra vez, sus marcas de localía y se vuelve internacional y, a su modo, no interesante.

Algunos de los nuevos y no tan nuevos escritores españoles le han dado una vuelta de tuerca al asunto y, como si hubiesen escuchado entera aquella lección del argentino Rodolfo Walsh –que sus compatriotas decidieron no seguir en masa– que señalaba que «la denuncia traducida al arte de la novela se vuelve inofensiva, se sacraliza como arte» y que «la ficción resulta encumbrada porque no tiene filo verdadero, no hiere a nadie, no acusa ni desenmascara», des-novelizaron, des-ficcionalizaron y por la tanto des-universalizaron el asunto de la Guerra Civil española y volvieron, de este modo, a ponerlo en el centro de la discusión nacional: la literatura, en España, volvió a vincularse con la sociedad, aun con la sociedad no lectora, o no habitualmente lectora, como había sucedido en América con los escritores del boom.

Soldados de Salamina, de Javier Cercas (2001), tal vez haya sido el ejemplo más acabado de esta novedad: celebrada por el público y por la crítica a la vez, como no sucedía de manera simultánea desde las épocas del boom, *Soldados de Salamina* es el hecho inesperado que, sin embargo, confirma una presunción: que las novedades, en literatura, provienen desde donde no se las espera y mientras una generación de narradores americanos se preparó a conciencia (tal vez demasiado a conciencia) para dar el salto y copar la parada de los viejos escritores del boom, quienes las coparon, esta vez, con Cercas a la cabeza, fueron los españoles



En el rincón de un quicio oscuro

Sergio Ramírez

Una tarde de diciembre de 1896, en la casa de su hermana Ignacia, calle de las Vendederas en Huelva, Juan Ramón Jiménez leía, embargado por la novedad, unos poemas de Rubén Darío que habían aparecido en *La Nueva Ilustración* de Barcelona. Un reventar de cohetes, un repicar de campanas, gritos, y las notas de la marcha de Cádiz que tocaba una banda lo hicieron salir al balcón, y vio que las calles estaban llenas de gente porque pueblo y autoridades celebraban la muerte de José Antonio Maceo al grito entusiasta de ¡mueran los mambises!

Se quedó acongojado contemplando aquella celebración que presidían los curas y los militares, en la mano el número de la revista. Y, triste, como si el muerto fuera Darío y la celebración contra Darío, pensó en América, y en Cuba de los cromos de las cajas de tabaco con sus paisajes románticos de palmas airosas, y superpuso en su mente el rostro de Maceo, que adornaba las cajas de chocolate, al de Darío que lo miraba desde la portada de la revista.

Por las calles y plazas en toda España se festejaba en grandes algaradas la caída de Maceo, que se tomaba como anuncio del triunfo inminente de la guerra en Cuba. El General Weyler, que había inventado desde entonces la reconcentración de campesinos en aldeas estratégicas, lo había cazado con su ardid de partir la isla en cuatro con fosos rellenos de dinamita y alambre de púas que los focos eléctricos iluminaban en las noches.

La guerra de Cuba era una guerra perdida desde muchos años atrás, y España no lo sabía, o pretendía ignorarlo, y todavía ignoraba mucho más a manos de quién iba a perderla. Los dos rostros, Maceo y Darío, el uno negro, el otro mestizo, representaban la imaginería exótica de un continente del que sólo Cuba y Puerto Rico quedaban ya como parte del viejo imperio; un rezago. Desde

Céspedes, Cuba peleaba otra vez su guerra de independencia, la seguía peleando tras la caída de Martí en Dos Ríos, en mayo del año anterior, y no iba a dejar de pelearla tras la muerte de Maceo. Para España, era la última de sus guerras coloniales. Para Estados Unidos, sería la primera de la construcción de su imperio.

Ramiro de Maetzu, uno de los intelectuales de la generación del 98, sabía ya que la guerra en Cuba era una guerra en contra de los tiempos, como lo sabía Darío. Maetzu se había ganado la vida en Cuba –una colonia más rica que la propia península– recitando a Ibsen, a Marx y Schopenhauer a los cigarreros de una fábrica de tabaco, un oficio exótico, como aquellos rostros de cromos y portadas. También ya para entonces eran exóticos los indianos que regresaban ricos a España, y se segregaban en barrios nuevos, como recuerda Clarín en *La Regenta*. La idea de América misma, lejana a los ardides hispanistas de la restauración, era exótica.

Aquel sentimiento triunfal, que llegó a convertirse en delirio, ya no cesaría ni cuando Estados Unidos entró en la guerra menos de dos años después, y los acontecimientos fueron demasiado vertiginosos para que el público de los cafés y las corridas entendiera que se trataba, desde el principio, de una guerra perdida. Por diez céntimos los niños podían volar el Maine en una postal untada con una pequeña dotación de fósforo, y el ardor patriótico alcanzaba para atizar campañas en contra del consumo de la Emulsión de Scott, por ser producto yanki.

Un enemigo lejano y más bien risible, zaherido en las zarzuelas. «¿Cómo va a tener miedo de los marranos el país de las corridas de toros?» se decía en las crónicas taurinas. Y la imagen del yanki fue la del cerdo, rudo, vulgar y mantecoso. Una lucha ya inadvertidamente desigual entre el león rampante y el cerdo productor de montañas de tocino al que Darío, desde Buenos Aires, aborrecía como enemigo de la sangre latina. En mayo de 1898, cuando tras la batalla de Cavite, que significó la pérdida de Filipinas, era inminente la derrota en Cuba, escribía desde Buenos Aires:

> «Y los he visto a esos yankees, en sus abrumadoras ciudades de hierro y piedra... parecíame sentir la opresión de una montaña, sentía respirar en un país de cíclopes, comedores de carne

> cruda, herreros bestiales, habitadores de casas mastodontes. Colorados, pesados, groseros, van por sus calles empujándose y rozándose animadamente a la caza del dollar. El ideal de esos calibanes está circunscrito a la bolsa y la fábrica...»

Esta era una visión del bárbaro que también se alentaba en España en esos días, en los periódicos, los sermones y los discursos, pero una visión que no trasladaba a la opinión pública la advertencia de que eran bárbaros ya poderosos, preparándose para iniciar su expansión en el mundo, dueños de los nuevos avances tecnológicos. Y la imagen contrapuesta del viejo y noble poderío español, arraigado en la propaganda de los regímenes de la restauración, iba a servir de muy poco. Darío, desde el otro lado del Atlántico, muy partidario de España, bien sentía, a la par que una fuga de americanos potros, el estertor postrero de un caduco león.

En las tres décadas finales del siglo XIX los Estados Unidos habían multiplicado sus índices de producción en hierro, carbón y acero, ya mayor que la de Inglaterra y Francia a la vez; tenían, además, las fuentes del petróleo en su propio territorio, y dos veces más kilómetros construidos de ferrocarril que toda Europa en su conjunto. Su producción de cereales era diez veces mayor que las de Alemania y Francia. No eran todavía la primera potencia naval, pero comenzarían a serlo después de destrozar a la flota española en Filipinas y Santiago de Cuba. La era de las cañoneras, bajo McKinley, estaba por abrirse. Y pronto empezarían los sufrimientos del caribe exótico, de donde Darío venía, que se verían ocupados militarmente a partir de entonces por la infantería de Marina, Haití, México, Honduras, Nicaragua. Y así como McKinley había ocupado Cuba y Puerto Rico bajo un nuevo régimen colonial, Roosevelt segregaría Panamá del territorio de Colombia para construir el canal interoceánico.

Darío siempre había tomado partido del lado de Cuba en su guerra de independencia, aunque hubiera lamentado como un sacrificio inútil la muerte de Martí: «¡Oh, maestro! ¿Qué has hecho?» le preguntaba en un artículo recogido en *Los Raros*. Martí, a quien había conocido en New York en 1893, invitado por él a un mitin patriótico en Hardman Hall, lo llamó entonces, hijo. Y desde entonces, Darío sabía lo que aquellos «búfalos de dientes

de plata» representaban para América: «Behemot es gigantesco pero no he de sacrificarme por mi propia voluntad bajo sus patas».

Derrotada España, y sacrificada Cuba, Darío volvía por España, y volvía a España, donde sólo había estado una vez, con motivo de las fiestas del cuarto centenario del descubrimiento en 1892, como parte de la delegación de Nicaragua que sólo constaba de dos personas. Tenía veintidós años entonces, pero ya había publicado *Azul*, al que Valera dedicó una de sus Cartas Americanas; y en el salón de doña Emilia Pardo Bazán, y en otros cenáculos, pudo conocer entonces a toda la ancianidad intelectual de España, al propio Valera, a Núñez de Arce, a Zorrilla, a Campoamor, y a Menéndez y Pelayo que vivía en el Hotel de las Cuatro Naciones donde Darío se hospedaba; como preámbulo, ausente el anciano en Santander, un mozo le había abierto en secreto la puerta del apartamento para dejarlo husmear entre sus libros y papeles, y advirtió las sábanas manchadas de tinta. Nunca escapó a su percepción que aquella vieja generación intelectual moría ya, cada uno de sus próceres coronados por turnos en fiestas parnasianas, con lauros de utilería. La nueva generación estaba por venir, y vendría en la circunstancia de la derrota.

Un día de finales de noviembre de 1898 se apareció en la redacción de *La Nación* en Buenos Aires, para averiguar si no había en ciernes la muerte de algún personaje célebre. Las notas fúnebres se las encargaban por adelantado –un *croquetmort*, como se llama él mismo– pero sólo se las pagaban cuando el deceso se consumaba, y ya algunos, como Mark Twain, le habían jugado la mala pasada de no morirse. Ese año, fructífero en necrologías, le había tocado escribir las de Mallarmé y Puvis de Chavanne.

Se encontró, en cambio, con que necesitaban de urgencia a alguien que fuera a España para informar sobre las consecuencias de la *débacle*, y él se ofreció voluntario. Iba a cumplir treintaidós años. Después de *Azul* ya había publicado *Los Raros* en 1896, y *Prosas Profanas* en 1897, y Juan Ramón Jiménez, el poeta adolescente que lo leía en un balcón en Huelva mientras abajo celebraban la muerte de Maceo, iría en su busca luego a Madrid, y formaría parte de la pléyade de los modernistas que nacería con Darío, y con el fin del imperio colonial: Valle Inclán, Azorín,

Benavente, Baroja, Pérez de Ayala, Villaespesa, los Machado. «Esparcí entre la juventud los principios de libertad individual y personalismo estético que había sido la base de nuestra vida nueva en el pensamiento y el arte de escribir. Y la juventud vibrante me siguió», diría él mismo.

De aquel viaje –y ya no volvería más a Buenos Aires, sino de paso– resultó *España Contemporánea*, que contiene los despachos de más de un año para *La Nación*, y que vistos en su conjunto resultan una crónica lúcida –verdaderamente contemporánea hoy día– de la vida española del fin del siglo XIX, en momentos de pesimismo e incertidumbre. Una España «amputada, doliente, vencida», abatida de decadencia, los ancianos poetas y oradores esperando turno de ser embalsamados, las exposiciones pictóricas aturdidas de color local, el teatro sin lustre que sólo saca chispas en los corrales, los periódicos de servidumbre política, las editoriales de catálogos pobres y las librerías lejos de las novedades europeas, y más lejos aún de las americanas.

Y pudo ver a realce los colores de la España honda, la vieja España negra tan de Goya y tan socorrida –ya había en su memoria otra Juana la Loca, la viuda de Cánovas del Castillo, que se había encerrado en vida después del asesinato de su marido– la España de los supliciados de Semana Santa y la reina regenta, con fama de avara, lavando los pies de los mendigos en una ceremonia palaciega y los nobles sirviéndoles la comida, como en una toma negra de Buñuel; la España popular de los toreros, el Guerra, *Algabeño* y *Machaquito*, y el entierro de la sardina en la cuaresma de carnavales, ya la gente olvidándose de la derrota mientras Madrid iba llenándose de más mendigos inválidos de guerra, los repatriados de Cuba y Filipinas recibidos con charanga y alboroto mientras estallaban los motines reprimidos a tiros, toda la España siempre negra de los esperpentos de Valle Inclán que en *Luces de Bohemia* agregaría a otros dos –él mismo, y Darío– de paseo, bastón en mano, entre las tumbas de un cementerio.

Lo que conmovía más a España, desbastada por la derrota, tal como lo percibió Darío desde su arribo a Barcelona a finales de 1898, era el sentimiento, en el fin de siglo, del fin de todo un poderío gestado cuatro siglos atrás con el descubrimiento y que venía perdiendo impulso desde siempre, una piedra que había

empezado a rodar ya desmoronándose, las semillas de su propia destrucción en su cauda incandescente desde la derrota de la Armada Invencible cuando Cervantes manco requisaba vituallas en las provincias, hasta el reinado de esperpentos de Carlos IV cuando Goya pintaba a Godoy cebado en los establos reales, un imperio que había terminado, realmente, con las guerras de independencia del primer cuarto de siglo en América, tras la invasión napoleónica. Cuba, Puerto Rico y las Filipinas, no eran sino las últimas pertenencias del reino venido a menos. Una cauda ya macilenta que no se apagaba con la debacle de 1898, y que arrastraría todavía, por años, más allá del fin de siglo, el peso muerto de la restauración.

Darío regresaba a España con el encargo de ver a España como periodista, bajo la influencia de ideas que siendo contradictorias, son recurrentes, no sólo en *España Contemporánea*, sino en otros escritos suyos, y aún en sus mejores poemas de esa época, y que la debacle contribuyó a aguzar. Recurrentes, pero no homogéneas. Darío no tenía ideas ni homogéneas ni invariables, más que las obsesivas de la vida y la muerte; y advertía que si en sus cantos había política, es porque la política era universal.

Y viendo ya de cerca a España en España, sentado entre los jóvenes que le rodeaban, se encontraba con visiones diversas, y también contradictorias; desde los desparpajos anarquistas de Valle Inclán, a las tesis regeneracionistas de Maetzu, a Baroja que creía en las viejas hidalguías castellanas, y a Unamuno que quería enterrarlas. Y en su visión de la España contemporánea Darío es precisamente atractivo por contradictorio, y porque, además, la realidad lo contradice, a su vez, muchas veces. En su selva plena de armonía los ruidos del mundo no siempre entraban tal como eran.

Traía a vender una Argentina donde al fin se había realizado el ideal expuesto por Sarmiento en *Facundo*, civilización triunfante contra barbarie. Tras seis años de vivir en Buenos Aires, primero como cónsul de Colombia, y después como redactor de *La Nación*, Darío habla como argentino, y su idea americana es argentina. Buenos Aires es la metrópoli universal, cosmopolita, el crisol de razas, contrapunto de New York. Madrid, siempre provinciana, no.

Argentina es el país de la aurora, abierto a las nutridas migraciones europeas –uno de los grandes ideales del positivismo copiado en América–, que atasca sus graneros, exporta barco tras barco de carne congelada, levanta enjambres de fábricas, y hace crecer una masa obrera pujante, un espejo que multiplica a Bilbao y Barcelona, nada más, pero que deja fuera de sus reflejos a la España feudal y rural de los caciques. Y Darío, con cifras en la mano, recomienda que España debería hacer otro tanto, modernizarse, transformar el régimen del campo, introducir la ganadería en Andalucía, abrirse al comercio internacional, desarrollar la industria. Ser, en fin de cuentas, como Argentina.

En el *Canto a la Argentina*, un largo poema escrito en 1910 con motivo de las fiestas del centenario de Buenos Aires, Darío canta las glorias de esa tierra de promisión y granero del orbe, sus montañas de simientes, sus hecatombes bovinas, y llama los pueblos extraños a que vengan a comer el pan de su harina, un país abierto, tolerante, y en paz, según el guión de Sarmiento en *Facundo*. Ensalza puntualmente las corrientes migratorias, una estrofa para cada una –rusos, judíos, italianos, suizos, franceses, españoles– que han encontrado allá su tierra prometida, y propone crear la otra España, la moderna, en suelo de Argentina, con todos los inmigrantes andaluces, asturianos, vascos, castellanos, catalanes, levantinos que siguen llegando en los barcos:

...que heredasteis los inmortales
fuegos de hogares latinos;
iberos de la península
que las huellas del paso de Hércules
visteis en el suelo natal:
¡he aquí la fragante campaña
en donde crear otra España
en la Argentina universal!

No dejaba de ser un espejismo el desarrollo interno y la prosperidad argentina, como lo fue bajo Perón, y como aún lo sigue siendo un siglo después. Argentina exportaba –en barcos británicos– carne congelada y cereales, pero el régimen de propiedad seguía siendo atrozmente feudal, de explotación inicua de los tra-

bajadores campesinos; y, para colmo, la expansión del comercio exterior estaba en manos de Inglaterra, para entonces la mayor potencia colonial del mundo. Inglaterra, que además de los barcos, era dueña de los ferrocarriles, los frigoríficos, las fábricas de conservas, el gas, los tranvías, la banca y los seguros, y le vendía a Argentina las manufacturas.

El ingreso de Argentina en los mercados internacionales no significaba industrialización real, ni desarrollo hacia adentro, como el que impulsaban en Estados Unidos «los estupendos gorilas colorados», lanzándose hacia el oeste con los ferrocarriles y abriendo a la agricultura mecanizada nuevos campos, sino una alianza entre el capital oligárquico y los capitales ingleses.

Argentina no era, realmente, el otro polo de desarrollo en el continente americano, como contaba, y cantaba, Darío, aunque lo parecía, y aunque tenía más pujanza que España empobrecida. Buenos Aires era, de verdad, una gran urbe. Precisamente, la política de los gobiernos liberales posteriores a la dictadura de Rosas –el de Bartolomé Mitre, propietario de *La Nación* el primero– había consistido en convertir a Buenos Aires en eje de atracción e impulso, y era ya la metrópoli macrocéfala, típica de la posterior configuración urbana de América Latina, tan engañosa para medir el desarrollo. *La Nación*, uno de los diarios más grandes del mundo, tenía lectores suficientes para enviar a Europa un corresponsal como Darío con tarjeta de presentación en cartulina de lino, un verdadero embajador. Ningún diario de Madrid, con tiradas mucho más modestas, podía pagarse entonces ese lujo.

Mitre puso desde el principio a su periódico del lado de España en la guerra contra los Estados Unidos. Electo en 1862, tras la caída de Rosas, había gobernado con el apoyo de la burguesía porteña más moderna. Para él, partidario de una Argentina unitaria y de cabeza fuerte como debía serlo Buenos Aires, seguía válido el ideal de civilización y progreso que Sarmiento –presidente en el período siguiente al suyo– había planteado en *Facundo*.

Facundo no era un mito. Juan Facundo Quiroga, caudillo sanguinario de La Rioja, había mandado a Sarmiento al exilio. La Argentina bárbara de los años posteriores a la independencia se encarnaba en su figura, con todo lo que representaba de brutalidad y atraso; ayudó a poner a Rosas en el poder, y Rosas había

sido eficaz en su política de tierra arrasada entre los indios para asegurar el dominio de los latifundistas en las pampas. Rosas centralizó el poder en sí mismo, y unificó a la Argentina, bajo su puño, desarrollando el agro sin que la tierra se quitara de manos de los terratenientes, y amplió el comercio exterior. Era la modernidad arcaica del caudillo.

Pero el ideal civilizador propuesto en *Facundo* también era un mito americano, de inspiración europea. Sarmiento admiraba a John Fenimor Cooper en su visión de *El Último Mohicano*, donde, a fuerza, del choque de dos razas una debía resultar triunfante. Civilización, otra vez, contra barbarie. El progreso pasaba necesariamente por esta dilucidación; y la raza vencedora del salvaje era europea, ni siquiera mestiza. Lo que resultó fue que en Argentina, como en toda la América Latina bajo los gobiernos liberales, nuevos terratenientes –muchos de ellos mestizos disfrazados de europeos– pasaron a señorear la economía agraria, y la forma de dominio fue siempre feudal.

Darío comparte muchas veces este ideal de civilización americana, que llega a emparentarse con el darwinismo social, extremo del positivismo europeo, tan de moda en la época pero ya al fin de siglo sujeto a revisión, como estaba ocurriendo dentro de España entre los jóvenes de la generación del 98. El progreso ya no sería inevitable, ni sólo sobrevivirían los más fuertes. La razón se había vuelto diabólica. Es Unamuno el que señala la pérdida absoluta de fe en la razón humana, base del iluminismo, y la necesaria vuelta a la fe en el hombre, que es más que razón, como en tiempos del renacimiento. Y Darío, el positivista americano, es el que más creía, a la vez, en su propuesta literaria, en la necesidad del regreso a los abismos de la psiquis individual, sensaciones más que razones.

La esencia del modernismo dariano es el artista capaz de mirarse a sí mismo: «¿tu corazón las voces ocultas interpreta?», interroga Darío a Juan Ramón Jiménez, planteándole los requisitos para ser poeta. Libertad en el arte y personalismo estético. Y no pocos de los escritores que desde sus obras liquidaban cuentas con el positivismo en el final del siglo –Ibsen, Dostoyevski, Tolstoi– estaban entre sus raros de *Los Raros*.

Pero más allá de estas dilucidaciones, el mundo se estaba repartiendo entre las potencias, a finales del siglo XIX, en base a un

darwinismo aún más feroz, el darwinismo geopolítico, un reparto del que España había sido excluida por quienes ahora dominaban la tecnología de punta, transporte, comunicaciones, armamentos. Lord Salibsury hablaba en mayo de 1898 de «naciones moribundas» que no debían estorbar la misión civilizadora de las grandes potencias en África, Asia y América.

Es a esa España moribunda desde hace siglos, que ha arrastrado en su cauda las semillas de su propia decadencia, a la que ahora hay que culpar, la raza «atrasada, imaginativa, y presuntuosa, perezosa e improvisadora, incapaz para todo» de que habla Joaquín Costa, y que según Maetzu sólo será regenerada si llega a ser un día vasca, o catalana. Es decir, que trabaje para ser moderna. Darío, también está de acuerdo. Pero a la vez exalta a la otra España, la de Goya, la de Cervantes, la de Quevedo, que lo asalta con sus legiones de mendigos desde que baja en la estación ferroviaria, y que encuentra viva en sus chulos, en su manolas, mozos de cordel, cocheros, carreteros y desocupados desde que se asoma a la Puerta del Sol donde por toda novedad moderna circula un tranvía eléctrico.

Con la derrota, Darío ampara todo un concepto de España de siempre, que tiene un vago arraigo lírico en la propuesta restauradora de contrarreforma y reconquista, pero en contrapunto a la advenediza pretensión imperial de Estados Unidos, bárbara y arrogante, y la extiende al concepto de América española –un eco también del hispanismo restaurador–. Reconstruir las glorias de España, en España y en todo ese universo descuadernado del viejo imperio americano, de panteras condecoradas y licenciados venales y presuntuosos, no es ya más sino un sueño necio. Y también lo sabe.

En *Cantos de vida y esperanza*, su libro más trascendental, están sus mejores poemas españoles, que son poemas de esperanza forzada, traspasados por la conmoción. En *Salutación del optimista* hay mil cachorros sueltos del león español, pero en *Los Cisnes* sólo se escucha el estertor postrero de ese león caduco. Ha llegado la era del cerdo que coloca en cada puerto del caribe sus acorazados:

¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?
¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?

¿Ya no hay nobles hidalgos ni bravos caballeros?
¿Callaremos ahora para llorar después?

El cisne, es el ave heráldica del modernismo. Es el ideal del arte, el de la poesía, la belleza, y a la vez el único símbolo que ahora puede oponerse a los bárbaros fieros que conquistan el mundo. Es en sus alas que Darío quiere dejar escrita su protesta, al menos.

Y pone su fe inútil en la nobleza antigua de los bravos caballeros, el primero de ellos Don Quijote. Un cuento suyo, *D.Q.*, que si se publicó en Buenos Aires en el almanaque Peuser de 1899, debió haber sido escrito en Madrid en 1898, revela la magnitud de esa fe: el abanderado de la tropa acantonada en Santiago de Cuba, un enjuto manchego ya maduro en edad y de poco hablar, al que apenas se conoce por sus iniciales D.Q. se arroja al vacío cuando se recibe la orden de rendición ante los yankis; «y todavía, de lo negro del abismo, devolvieron las rocas un ruido metálico, como de una armadura». Dejar constancia, por lo menos.

En las crónicas de la conquista, delante de los soldados españoles peleaba Santiago a caballo contra los indios, como había peleado contra los moros, matando él solo muchos cientos. Ahora, este otro caballero de armadura –rey de los hidalgos, señores de los tristes– no tiene ya otro recurso que despeñarse frente a la ignominia de la derrota.

Para quienes como Azorín y Baroja creían en la moral del hidalgo castellano, Don Quijote la encarnaba como ningún otro, aún en la derrota; para Unamuno, igual que para Maetzu, representaba más bien la decadencia, una rémora espiritual, y material, que seguía haciendo arcaica a España. El futuro, para Maetzu, estaba en algo muy parecido a la formidable maquinaria del progreso yanki, que había visto trepidar en Nueva York, como la había visto Darío, y no en el páramo manchego. Y como, de todos modos, creía Darío que debía ocurrir en España, si ya creía que estaba ocurriendo en Argentina. El progreso, para Maetzu, no estaba en los campos desolados de la España rural, sino en las ciudades iluminadas; las mismas ciudades feéricas que Darío adoraba –fulgor, velocidad–, iconos del modernismo.

«Este país de obispos gordos, de generales tontos, de políticos usureros, enredadores y analfabetos, no quiere verse en esas yer-

mas llanuras sin árboles, de suelo arenoso, en el que apenas si se destacan cabañas de barro, donde viven vida animal doce millones de gusanos, que doblan el cuerpo, al surcar la tierra con aquel arado, que importaron los árabes al conquistar Iberia», dice Maetzu en *Hacia otra España*, y Darío le da la razón, y lo saluda entonces como «un vasco bravísimo y fuerte».

Había también algo muy importante que dilucidar, y en lo que Darío y el modernismo fueron claves. El anquilosamiento de la lengua era una expresión de la rémora de transformación social que la restauración seguía imponiendo. Las rigideces de la vieja gramática y el purismo castizo eran la parálisis de la sociedad también, una expresión del ideal reaccionario de la vieja España hispanista, la España eterna que Darío añoraba, pero a la que ayudaría a enterrar con la revolución modernista en la lengua. Y en la aventura de cambiar la lengua, unos y otros, cualquier que fuese su camino –Valle Inclán iconoclasta, Machado después republicano, Maetzu por último falangista– sí que estaban de acuerdo.

Y junto con la propuesta de modernidad de la literatura –que por una graciosa paradoja se le llamó a veces decadente– Darío traía entonces a España algo más importante que su visión positivista: unas señales de identidad compartida. A la hora de la debacle él devolvió a España, en la renovación de la lengua común, la prueba de que España era parte de la cultura americana, una cultura mestiza de pluma debajo del sombrero, capaz de crear un idioma nuevo que regresaba a la península con Darío. Aquel era, en momentos de crisis pero también de búsqueda, un viaje de regreso que encarnaba una gran ruptura y una gran invención después de la cual ya nada sería lo mismo en la lengua. Así lo había advertido *Clarín:* «el poeta nicaragüense ha de traer cola y dejar huella, para unos beneficiosa y para otros funesta».

La piedra que venía rodando desde siglos no se había detenido en 1898 a la hora de la debacle, y el régimen sepulcral de la restauración sobrevivió todavía muchos años. Pero la corriente de cambio ya se había establecido. Darío, metido siempre dentro de su España contemporánea como periodista, como embajador de uniforme alquilado, como literato, estuvo siempre allí, en las tertulias de los cafés y las librerías, en las redacciones de los periódi-

cos, en los cenáculos, en la inquerida bohemia, y en su propia soledad, en su pobreza y sus desamparos, hasta la cercanía misma de su muerte.

Juan Ramón Jiménez lo dejaba, con repugnancia y tristeza, cuando llegaba la hora en que empezaba a beber lo que en crudo eufemismo de dipsómano él llamaba su «veneno», y sólo ya enterrado en Nicaragua recordaría Unamuno que había tratado tan injustamente a aquel a quien se le veía la pluma debajo del sombrero. Y él, quizás borracho, lloraría a Castelar que había muerto enseñándole latín a su loro.

Era la España contemporánea suya y seguiría siendo la España negra de Goya, Valle Inclán y Buñuel juntos, y otra vez la suya. Aún en la semana trágica de 1909, cuando la piedra aún no terminaba de rodar, un carbonero alzado en las barricadas en Barcelona sería fusilado por haber bailado con el cadáver de una monja, otro aguafuerte de la serie infinita en aquel año de turbulencias en que tuvo que cerrar la misión de Nicaragua en la calle de Serrano después de verse forzado a vender su piano, porque nadie en Managua se acordaba de pagarle sus sueldos de embajador y no tenía ni para el coche.

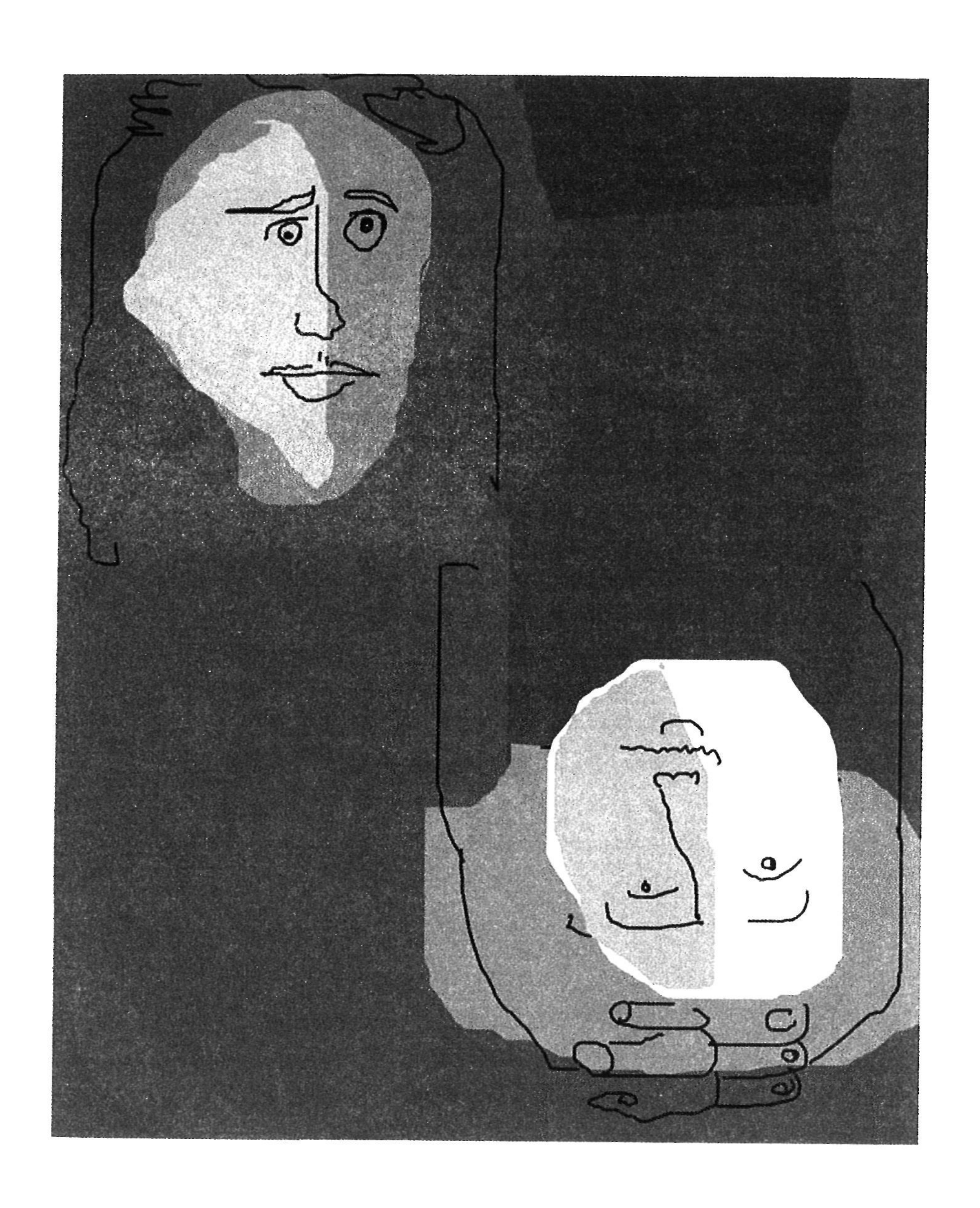
En Barcelona se embarcó para ya nunca más volver, un 25 de octubre de 1915, gracias a un pasaje que le había regalado el marqués de Comillas, ya cuando arreciaban los vientos de la primera guerra mundial. Pobre y enfermo, custodiado por malandrines, ya a bordo de su camarote del *Antonio López* se despedía llorando, una despedida de toda la noche, de su hijo de pocos años y de su mujer, la campesina de Navalsauz que había conocido en el parque de la Casa de Campo en 1899 mientras paseaba con Valle Inclán y ella le daba a comer a los cisnes del estanque –otro paseo entre cisnes, como aquel entre tumbas–. Francisca Sánchez, *la princesa Paca* criada entre cabras en la sierra de Gredos, la que olía a cebolla, no la princesa de Éboli de sus tardes de Aranjuez.

El último de sus poemas españoles será un poema negro, y de los más hondos suyos, ése que relata una peregrinación fantasmagórica a Compostela en compañía de Valle Inclán –el propio marqués de Bradomín–, todavía un paseo final. Y Valle Inclán, en *Luces de Bohemia*, hace que el personaje Rubén Darío recite,

entre esperpentos, la última estrofa de ese poema desolado, un infinito juego de espejos oscuros entre los dos:

...la ruta tenía su fin
y dividimos un pan duro
en el rincón de un quicio oscuro
con el Marqués de Bradomín.


CH
El oficio
de escribir



Álvaro Cunqueiro o el retablo de las maravillas

José Manuel Caballero Bonald

Decía T.S. Eliot en su ensayo sobre Dante que, a la hora de valorar una determinada obra, resulta conveniente saber lo menos posible de su autor antes de empezar a leerlo. Supongo, sin embargo, que ese desconocimiento ni tiene por qué ser aconsejable ni ayuda en todos los casos del mismo modo. Por lo que a mí respecta, hay escritores a los que han favorecido de alguna forma ciertos datos procedentes de su biografía, como puede ser el caso de un Rimbaud, un Juan Ramón Jiménez o un Valle-Inclán, y otros que no han necesitado de ninguna información previa sobre sus vidas para apreciar con la debida ponderación sus obras. Así me ocurrió, por ejemplo, con Álvaro Cunqueiro, a quien comencé a leer –*Las mocedades de Ulises* (1960)– cuando no sabía nada de las andanzas de su autor, con lo que también pude estimar su prosa sin ningún tipo de interferencias extraliterarias. Luego, al cabo del tiempo, coincidí algunas veces con él en Madrid y en Vigo y es más que probable que ese conocimiento beneficiara de algún modo mi aprecio por su obra, lo que también quiere decir que no dispongo de ninguna especial afinidad con los formalistas. ¿Hasta qué punto –cabe preguntarse a este respecto– se organiza un determinado trabajo artístico sin conexión con el tiempo histórico en que se produce y, a fin de cuentas, con la peripecia humana de su autor?

La publicación de las *Obras literarias en castellano** de Cunqueiro propició en su día el acceso a un buen número de títulos prácticamente inencontrables. En esas *Obras* tenía cabida el cor-

* Dos tomos, Biblioteca Castro, 2006.

pus esencial de la narrativa del escritor gallego, desde *Merlin y familia* (1955) a *El pasajero de Galicia* (1989), y un muestrario suficiente de su obra poética y teatral. Prologada por Miguel González Somovilla y seleccionada por Xosé Mª Dobarro, esta edición vino a remediar en parte la irregularidad que afecta a la difusión de la obra de Cunqueiro, a cuya normalización también acaba de contribuir *De santos y milagros***, una oportuna colección de textos del escritor gallego seleccionados y estudiados por Xosé Antonio López Silva y prologados por César Antonio Molina.

En *De santos y milagros* se reúnen hasta 144 artículos sobre vidas y visiones de santos de muy diversa condición y procedencia, todos ellos convenientemente «galleguizados» y dotados de esa especie de oralidad juglaresca tan asociada a la dinámica literaria de Cunqueiro. Su potencia fabuladora también queda aquí patentizada por la renovación magnífica de la hagiografía, ya con los santos convertidos en magos, taumaturgos y criaturas ilusorias. Se trata pues de un amplio elenco de su dispersa obra periodística datada entre 1936 y 1979, en cuyo despliegue se unifican con sustanciosa perseverancia los modales estilísticos del autor. También se incluyen en esta edición siete relatos nunca recogidos en libro y publicados en 1946 en la revista «Catolicismo», cuyo título –junto a otros de similar resonancia en los que colaboró Cunqueiro: «La Misión, «Era Azul», «La Voz de España»–, avisan de los abigarrados vínculos del autor con los idearios de la época y tal vez de su incomodidad en un mundo regido por unos códigos que no eran los que le correspondían.

La lectura de estos artículos induce a recapitular sobre algunos atributos de la obra general de Cunqueiro. Tengo la impresión de que las modas literarias que hoy prestan (o ya no tanto) una de su más persistente etiqueta a la poesía y la narrativa, han tenido mucho que ver con la desatención y hasta con el desdén prestados en los últimos años al autor de *Merlín y familia*. Me refiero obviamente a las bifurcaciones y secuelas del realismo, cuyos paradigmas decimonónicos han vuelto a florecer en la mayoría de las zonas más frecuentadas por la literatura española última. Los

** Fundación Banco Santander, 2012.

amantes de las industrias literarias de un Galdós o un Baroja, pongo por caso, mal iban a avenirse con los cultivadores de una retórica que suministraba a la realidad sus versiones más quiméricas y maravillosas. O que se arriesgaban estéticamente a cuenta de asignarle a la parte oscura de la realidad esa conjetura poética que viene a coincidir con su más inusitada interpretación.

Al margen de las aparentes servidumbres ideológicas de Cunqueiro, es cierto que su obra –su narrativa, su poesía, su teatro– se desarrolla desconectada del tiempo histórico, sin ninguna apreciable dependencia con escuelas o tendencias al uso. «Nadie fue más hábil en huir de las prisiones de su tiempo», recuerda César Antonio Molina en su prólogo a *De santos y milagros*, aplicando al escritor gallego lo que decía Rafael Sánchez Mazas del capitán renacentista italiano Fanto Fantini, a quien retrató el propio Cunqueiro en su *Vida y fugas de Fanto Fantini della Gherardesca* (1972). Pero ese matiz de la intemporalidad –de la independencia– debe entenderse sobre todo en el sentido de que trasciende a su época y se sitúa en un plano de valores literarios que se diferencia del de sus contemporáneos y enlaza con la historia sin fronteras de una poética generadora, por así decirlo, de su propia tradición: la que puede ir de los poemas homéricos a las *Mil y una noches*, de la tragedia griega al teatro del absurdo, de los cantares de gesta a los libros de caballerías. El centro germinativo de la narrativa de Cunqueiro concierne efectivamente a su capacidad de evocar una tradición eminente y reinventarla según sus propios cánones estéticos.

Cunqueiro se afana de modo casi excluyente por el enfoque subjetivo y maravilloso de la realidad, por la extracción de esos elementos enigmáticos que la realidad suele escamotear a los incrédulos. Ese fervor viene a ser no ya el argumento primordial de su narrativa sino su más ineludible nutriente reflexivo. A veces, da la impresión de que el autor se desentiende de la organización puramente técnica de su obra, ocupándose a todos los efectos de la búsqueda de excepciones representativas de la realidad. Es posible incluso que no pocas novelas suyas dispongan de un desenlace apresurado, repentino, como si el propio narrador se hubiese cansado de buscarle conclusiones a una determinada historia o intuyera que toda obra de arte carece en teoría de un final posible.

A lo mejor hasta pudo llegar a aburrirse de esas prácticas que rondan con frecuencia el artificio, pues lo que le importaba era el rebrote artístico de la prosa, la brillantez del fraseo, el poder bautismal de la palabra, todo lo contrario al *flatus vocis* tan usual en esa subordinación figurativa a la que antes me he referido. Al narrador, al poeta de Mondoñedo, podrán adjudicársele copiosos apelativos, alguno posiblemente desapacible, pero no el de obsecuente. En ninguna de sus acepciones éticas y estéticas.

Hay quien opina que cualesquiera de las obras en gallego de Cunqueiro difiere sustancialmente de las que escribió en castellano. No estoy de acuerdo. Creo que Cunqueiro, ya usase el gallego o el castellano, sonaba lo mismo, o sonaba lo mismo cuando escribía en gallego que cuando se traducía al castellano. Tal vez ciertos ornamentos fonéticos, ciertos flujos melódicos, no coincidan del todo, de acuerdo con los ingredientes musicales de la lengua gallega o de la española, pero la decoración verbal, la cadencia de la prosa, era idéntica, se regía por una similar forma de usar el lenguaje como vehículo de refundación espléndida de la realidad. Una refundación que venía de selectos legajos medievales, del territorio poético de los trovadores, de las leyendas del antiguo reino de Galicia, pero que tampoco se quedaba ahí, sino que llegaba a las vanguardias europeas de entreguerras y elegía algunos mecanismos de dicción que usaría luego a su manera, como para dar una consistencia más operativa a la ilustre tradición que el escritor gallego instala, reinventándola, en el siglo XX.

Álvaro Cunqueiro no podía haber nacido en otro lugar que no fuera el *Gallaecia Regnum*. Su obra está integrada, anclada conceptualmente en ese «reino»; su estilo depende sustancialmente de esa genealogía. Nunca vi tan juntos, tan yuxtapuestos, el flujo temático y el sistema expresivo. El narrador, el poeta llega al fondo esencial del sentido de la literatura a través de la portentosa recreación de la realidad. Tal vez podría hablarse de la fundación de una especie de «neotrovadorismo» que confiere a la prosa de Cunqueiro una seducción y una eficacia expresiva ciertamente admirables. No me importa reiterar la ya apuntada impregnación en esa prosa de excipientes de muy varia raigambre antigua y medieval: la mitología céltica, la poesía provenzal, las leyendas bretonas, los romanceros castellanos, la lírica galaicoportugue-

sa... Todo un compendio de ascendientes insignes que el autor refunde y aglutina en un sistema poético en el que apenas se perciben semejantes precedencias, tal vez porque ese legado ya ha sido rehecho con una nueva técnica de la imaginación.

Resulta curioso efectuar un ejercicio de literatura comparada entre el Cunqueiro de las más dinámicas aleaciones imaginativas y ciertas derivaciones de lo que se entiende por narrativa fantástica. El concepto de lo «real maravilloso», que acuñó Carpentier para referirse a cierta coyuntura poética de la realidad, puede hacer las veces de modelo aplicable a ciertas pautas decorativas de la prosa de Cunqueiro, sólo visibles sin duda en el gusto por esas historias de prodigios imaginarios, por esas andanzas en busca de no sabe qué tesoros ocultos. Prefiero no usar el consabido apelativo de realismo mágico, cuyo precisa significación ha sido groseramente manoseada y ha llegado incluso a desviarse de su campo semántico. Lo que Cunqueiro canaliza en su obra –decía Pere Gimferrer– «no es realismo mágico sino magia de las palabras». Estoy de acuerdo con esa distinción sutil, sobre todo porque el término magia incluye la maravilla, el prodigio, independientemente de sus correlatos con la realidad. Podría decirse que Cunqueiro no sólo transforma la realidad en mitología sino que también verifica lo contrario, esto es, convierte la mitología en realidad. Se trata de uno de los poderes de que se vale la literatura para escapar de los riesgos del mimetismo.

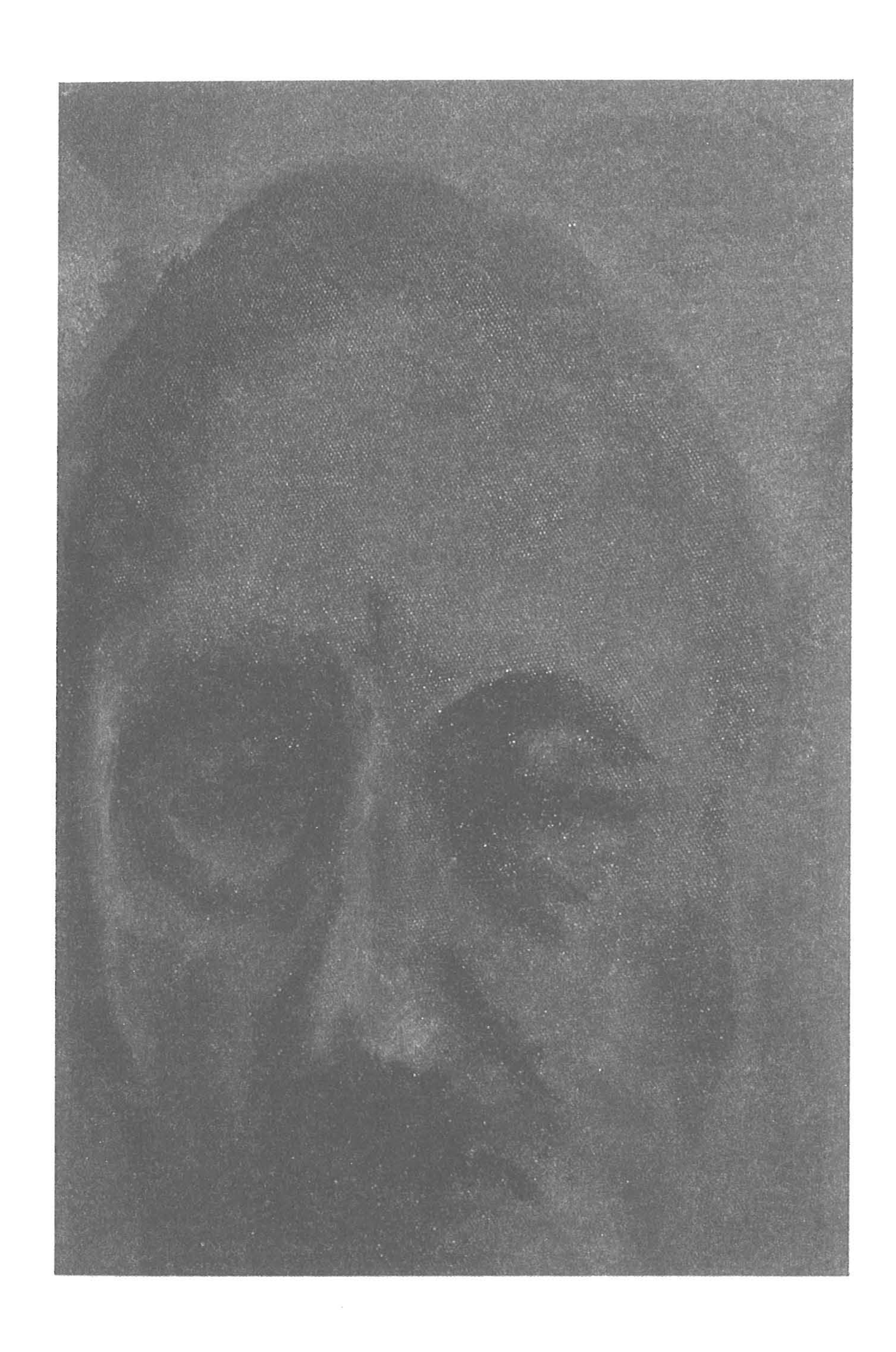
Todas esas fantasías culturalistas –y erudiciones inventadas– de que hace gala el autor de *Las mocedades de Ulises*, constituyen una aportación exquisita al mantenimiento de una literatura en estado puro que apenas ha tenido parangón entre nosotros. Hay rastros, pero no indiscutibles, trazas coincidentes que, después de evocar las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán, pueden resurgir –por ejemplo– en Joan Perucho, en José María Castroviejo, en el Cela del *Nuevo Lazarillo*, en el Sánchez Ferlosio de *Industrias y andanzas de Alfanhui*; en el Manuel Rivas de *En salvaje compañía*... No es que todos esos libros y autores pertenezcan ni mucho menos a una misma pedagogía literaria, pero hay algo, por muy difuso que sea, una tonalidad léxica, unas presuntas afinidades en la fusión de estilo y argumento, que los junta en una parecida lección estética.

El encanto de la prosa de Cunqueiro proviene justamente de su donaire retórico, de la elegancia de la elocución, de la alianza perfecta entre el léxico, la sintaxis y la morfología, de las sutiles complicidades con gramáticas aparentemente arcaicas. No es difícil imaginarse al autor de *El año del cometa con la batalla de los cuatro reyes* (1974) conversando –pongo por caso– con Don Dionís, el rey trovador de Portugal, o con Raimundo de Borgoña, conde de Galicia, o con Alfonso Raimúndez, cabeza de una dinastía de reyes galaicos perdida por las ramas inverosímiles de la mitología. Ninguno de ellos se extrañaría del habla de Cunqueiro del mismo modo que Cunqueiro oiría con familiar complacencia las fabulaciones de esos personajes cuya identidad se difumina entre los repliegues visionarios de la historia.

Lejos de los cánones literarios convencionales, Cunqueiro se aproxima casi por instinto a una –digamos– especializada fascinación cultural por lo legendario, lo extraordinario, lo esotérico. No resulta vano recordar al autor de *O incerto señor Don Hamlet* (1958) vagando precisamente por lo *incerto* –lo dudoso– de una geografía y una historia que carecen de nexos cronológicos pero exhiben en todo momento su procedencia gallega, entre cuyos rangos hereditarios caben desde la cocina a la rebotica, desde la antropología a la filosofía popular, desde el arte de los «menciñeiros» al de las gentes de la mar, desde los testigos de la «santa compaña» a los escapados de su sombra.

En el citado prólogo a *De santos y milagros*, César Antonio Molina atribuye a Cunqueiro una melancolía que parece trasvasarse de su vida a su obra. Comparto ese juicio. En esa deliberada contaminación de lo anacrónico que define la experiencia literaria de Cunqueiro se filtra efectivamente una especie de desencanto, de añoranza de otros tiempos, de otros espacios perdidos. Lo próximo, lo contemporáneo disponía a este respecto de aristas nada transitables. Podría argumentarse que el trato efusivo de Cunqueiro con Orestes o Ulises, con Simbad o Merlín, le procuró un desapego paciente por los usos y consumos de la vida cotidiana. La suya era una de esas melancolías que fecundan magistralmente el arte de escribir ©


CH
Mesa
revuelta



Capitalismo e inmortalidad

Manuel Vilas

Escribí la novela *Los inmortales* (Alfaguara, 2012) contra la muerte. Hasta hace muy poco yo creía que la muerte era un artificioso tema literario que no iba conmigo. Iba con Séneca y Quevedo, Dante y Góngora, y gente así. Pero es que, de un tiempo a esta parte, me ha entrado pánico a morirme. He visto que la gente se muere. Está claro que me tendré que morir un día. O tal vez no esté claro. Ideé esta novela pensando en cosas así, en cosas como morirse o no morirse.

Pensé en gente que ya había muerto, y saqué a esa gente a darse una vuelta por ahí, los devolví a la vida. Lo que diga un escritor sobre su obra literaria siempre acaba siendo más obra literaria, y nunca una explicación satisfactoria sobre lo ya escrito. Me inventé un personaje al que llamé Saavedra. Nuestro clásico mayor tiene dos excelentes apellidos: Cervantes y Saavedra. Saavedra me pareció un apellido luminoso, lleno de posibilidades. Junté a Saavedra con otro personaje, un tal Jerry, que hacía como de escudero. Les puse a caminar por el mundo, por este mundo de principios del siglo XXI. También saqué a un tal Manuel Vilas a darse una vuelta por ahí. A Manuel Vilas lo imaginé viviendo en el año 2040, ya anciano él, pero con ganas de seguir vivo mucho tiempo. Y me fui inventando personajes. Me inventé a un personaje llamado Corman Martínez, a quien llamé «el último comunista». Toda la mitología del siglo XX bullía en mi cabeza. Me gusta que salgan postcomunistas en mi novela, o comunistas sin más, o postcomunistas posmodernos, o comunistas visionarios. Los comunistas siguen poniendo nerviosa a mucha gente. Y poner nerviosa

---

Manuel Vilas, *Los Inmortales*, Alfaguara, Madrid, 2012.

(no muy nerviosa, solo un poco) a la gente me parece uno de los grandes objetivos históricos de la literatura, especialmente hoy, en este 2012.

Corman habla con Stalin. Es el colmo de la soledad. No tener a otro tipo con quien hablar que con el mismísimo Stalin o su fantasma. Stalin dicta a Corman Martínez la *teoría del reciclaje trascendental*, que es un decálogo. El primer punto del decálogo dice:

> Gastaré mis zapatos de manera exhaustiva, minuciosa y equilibrada. Cada noche examinaré a la luz de la luna –nunca bajo la luz eléctrica, por no gastar en vano– el desgaste de mis zapatos y evaluaré técnicas que permitan un desgaste uniforme. Buscaré la uniformidad en el deterioro de mis zapatos. Sé de gente que ha llevado los mismos zapatos durante más de 15 años. Y cuando esos zapatos estén completamente desgastados, los enterraré con honores de Estado. Un gran funeral. Porque entiendo que tras la fabricación de esos zapatos está presente el fantasma decimonónico del proletariado occidental. Y del proletariado vengo, y su voz difusa y perdida vive en estos zapatos, en esta conquista material. (pág. 130)

Hay muchos decálogos en mi novela. Hay un decálogo sobre los huesos que me encanta. Un personaje llamado Manuel Vilas habla con sus adentros óseos. Y decide escribir un decálogo sobre sus huesos:

1. Invisibles.
2. Trabajadores explotados.
3. Nunca vieron ni verán la luz del sol en vida.
4. No han visto el mar.
5. Nadie los ha besado.
6. Son objeto de desprecio y humillación cuando aparecen después de muchos años de sostener a un ser vivo. Les dan patadas. Los tiran. Los trituran.
7. No son comestibles.
8. Dan asco.
9. Son un ejército de soldados minúsculos.
10. No contienen sangre.

También se habla mucho de España en *Los inmortales*. Dime tú de qué va a hablar un escritor español, anda, hazme el favor de decirme de qué demonios quieres que hable un tipo como yo, que nació en un pueblo de la España de los años sesenta, que vivió como pudo, que sigue llevando dentro la ferocidad de la pobreza y de la humillación. Todos hubiéramos querido nacer en Nueva York o en Londres, pero nacimos aquí. La cultura Pop fue muy importante para los pobres que nacimos en España en la década de los sesenta. La cultura Pop fue nuestro marxismo. Sin la cultura Pop como referente, sin Warhol, sin la Velvet Underground, sin el Punk, es muy difícil entender mi literatura y su extensión, o eso creo. La cultura Pop fue mi cultura y mi pistola, una pistola de chocolate.

Nunca abandonaremos esa dureza espantosa de la historia y del azar que significa haber nacido en España. Por eso se habla mucho de España en todo lo que escribo. Por eso suele salir Juan Carlos I en mis novelas. Juan Carlos I es la creación política hispánica más estable, o presentable o con poder de seducción simbólica, de los últimos lustros. Salen en *Los inmortales* José María Aznar, Felipe González y Letizia Ortiz Rocasolano, salen transfigurados. En realidad no tendría que hablar tanto de España en mis libros, porque cuando me traduzcan al inglés, entonces, dime, ¿quién demonios va a saber quién es toda esa gente española de que hablo en mis novelas? Ramón María del Valle-Inclán es ahora mismo un escritor incomprensible en Francia, en Inglaterra o en Alemania. Y también en la España actual. Somos gente incomprensible.

Sale Ian Curtis en *Los inmortales*. Salen Pablo Picasso y Vincent Van Gogh. Yo soy fan de Joy Division. Me gustaría ser fan de Cervantes también. En *Los inmortales* salen aventuras que son como de novela de caballerías, eso es por Cervantes, porque yo quiero mucho a Cervantes. De hecho, mi novela señala constantemente ese amor a Cervantes. También sale Eva Braun en *Los inmortales*. Hay un video de Eva Braun en YouTube que está detrás de mi casi, o relativa, fascinación por esa mujer, esta es la dirección del vídeo: http://www.youtube.com/watch?v=ztjju_JAXxM. Pensé en una mujer que se suicidaba con 33 años, que decidía envenenarse un 30 de abril de 1945, mientras el mundo se despedazaba a su alre-

dedor y ella era completamente joven. Pensé en la irrealidad de los sacrificios, en la irrealidad del pasado, en la fantasmagoría general de todas las cosas. Pensé en que si hubieran existido teléfonos móviles en 1945, mi Saavedra hubiera enviado un montón de sms a Eva Braun diciéndole cosas del tipo «sal de allí ahora mismo, sal de ese pestilente búnker ahora mismo, aun eres joven, no mueras con él, no le debes nada, I love you».

Y otros protagonistas de *Los inmortales* son nada menos que Juan Pablo II, quien en la novela se llama «Ponti», abreviatura de pontífice. Ponti viaja con la Madre Teresa de Calcuta, que en la novela recibe el sobrenombre de «Mother T». También me he inventado en una capítulo de mi novela un Hugo Chávez convertido al Islam, y estoy viendo ahora mismo en la televisión (escribo estas páginas el 14 de enero de 2012) que el Presidente de Irán, Mahmud Ahmadinejad, está de visita oficial en Venezuela. La imaginación de los escritores siempre acaba quedándose corta al lado de la violencia temeraria de la realidad.

Mis libros crean alegorías que buscan desenmascarar cualquier tipo de alienación. Debe de ser que mi literatura busca la exaltación de la libertad humana y busca decir nuestras esclavitudes. Me duele mucho la escasa materialidad de la literatura. No construimos rascacielos ni catedrales ni autopistas ni automóviles ni aviones ni aeropuertos. Hacemos libros. No construimos acequias, ni polígonos industriales, ni alcantarillados, ni farolas en las avenidas. Me gustaría hacer cosas reales. Tener una empresa, tener gravedad, un peso real en el mundo. La crisis de las humanidades reside en su invisibilidad material. No somos materiales. Por eso en mi novela es tan importante lo material.

Por último, diré que aparece en mi novela el miedo a la muerte. Pero el único personaje que le tiene miedo a la muerte es un personaje que se llama Manuel Vilas. Todos los demás no le tienen miedo a la muerte, probablemente porque están todos muertos y les da igual. La literatura sirve para morir otro día. Hoy no. Simplemente, hoy no. Y eso es como estar enamorado. Escribí *Los inmortales* porque estoy enamorado. Sin amor, sin el rabioso amor, sería incapaz de escribir una línea. Escribo novelas porque creo en el amor, y porque soy amor. El misterio del amor, eso siempre


Punto de
vista



Poesía ante la incertidumbre

Remedios Sánchez García

El proceso de construir una corriente literaria dentro de una generación, más que un hecho condicionado por la pura historicidad, se nos revela como una circunstancia profundamente más compleja en cuanto a temática y concepción estética de la literatura, siempre en permanente evolución y movimiento. Estar inmersos en un momento de globalización de los valores y con una crisis profundísima de los mismos entendemos que justifica la salida a la luz de nuevos manifiestos para dar respuesta a las actuales necesidades del lector, único juez indiscutible del devenir literario. Constituyen una forma valiosa y constructiva de abogar por un renacer literario constante dentro de una generación poética, la actual, que anda buscando su camino personal y poético cohesionado dentro de un grupo en un momento donde domina claramente la fragmentación de géneros.

Por eso resulta de gran interés el Manifiesto 'Defensa de la Poesía', recogido dentro de la antología *Poesía ante la incertidumbre* y reafirmado después en el último número de la revista *Los Torreones* bajo el título «Poesía ante la incertidumbre. Un viaje a la esencia» (98-102); ambos escritos están suscitando curiosidad entre investigadores, poetas y, esencialmente, entre los lectores que son los receptores auténticos del devenir literario. Lo firman ocho poetas de España e Hispanoamérica, nacidos entre 1973 y 1982[1]: Jorge Galán, Raquel Lanseros, Ana Wajszczuk, Daniel Rodríguez Moya, Francisco Ruiz Uriel, Fernando Valverde, Andrea Cote y Alí Calderón, todos ellos jóvenes autores de destacada trayectoria y con un futuro literario altamente prometedor por delante, habida cuenta de la destreza y emoción poética

[1] Ordenados cronológicamente.

que han desarrollado en obras ya conocidas y la habilidad crítica en los ensayos publicados hasta ahora. Cinco hispanoamericanos (Jorge Galán, Ana Wajszczuk, Francisco Ruiz Uriel, Andrea Cote y Alí Calderón) y tres españoles (Raquel Lanseros, Daniel Rodríguez Moya y Fernando Valverde). A primera vista, es muy sugestivo que, por una vez, no sea una corriente que vaya de Europa a Hispanoamérica o viceversa, sino que brote de la unión estética e ideológica entre las dos orillas del Atlántico. Asimismo es altamente significativo que, en tan poco tiempo –un año– se hayan hecho diez ediciones de la obra, lo que da idea de la dimensión del proyecto estético-ideológico que los une y cómo ha sido recibido por el público lector, lo que la distingue de cualquier otra antología realizada hasta el momento; la primera edición se hizo en España (en la prestigiosa editorial Visor), a la que han seguido varios países de Sudamérica –caso de México (Círculo de Poesía), Nicaragua (Leteo Ediciones), El Salvador (DPI), Colombia (Ícono), Perú (Mesa Redonda), Argentina (El Suri Porfiado), Chile (Trilce Ediciones)–, aparte de la edición italiana (Universidad de Bolonia) y la norteamericana (Universidad de Georgia); igualmente hay cuatro ediciones más pendientes que aparecerán en breve: Estados Unidos (Nueva York), Ecuador, Bolivia y Bélgica (con traducción al francés).

Aparte de la cuidadosa selección poética recogida en *Poesía ante la incertidumbre*, nuestra prioridad en el presente artículo es analizar el manifiesto iniciático, «Defensa de la poesía» y su continuación, «Poesía ante la incertidumbre. Un viaje a la esencia», como ejemplo de un estado de ánimo poético, de una nueva tendencia revitalizadora que vigoriza la poesía en el ámbito de la lengua desde un conocimiento profundo de la tradición literaria, que rompe con algunas de las estructuras que marcan la estética poética más actual; en su caso, defendiendo una búsqueda de la claridad, desde la perspectiva de la que ya avisara Ángel González cuando indicó que la poesía es «claridad, significación potenciada» (A. González, 66).

En primer lugar nos parece de capital importancia que sea el manifiesto lo que ejerza de prólogo de la obra porque, como escribe Luis Antonio de Villena con gran acierto a propósito de las antologías que últimamente agotan a los lectores, muchas

veces la función del antólogo es la «de orientar el gusto, nunca disociado de un paladar proclive, naturalmente, a las preferencias personales» (12). Aquí los autores, rubricando esta introducción a modo de 'Arte poética' con sereno rigor, marcan ellos mismos el propio destino del manifiesto y se hacen únicos y últimos responsables de lo que dicen y de cómo lo dicen, sin utilizar a un tercero como 'pater' que los ampare de las inevitables críticas en un universo literario actualmente demasiado proclive a la dureza reprobatoria y no siempre suficientemente ágil y atenta a los cambios que requiere la Literatura como suma de tendencias.

«Defensa de la poesía» toma como punto de partida que «El momento de la Historia que nos ha tocado vivir está marcado por la incertidumbre en todos los sentidos. [...] la incertidumbre parece abarcarlo todo: la política, la moral, la economía, las nuevas formas de comunicación que paradójicamente han provocado una mayor incomunicación... También las viejas utopías que parecieron realizables y llenaron de ilusión a millones de ciudadanos se han desmoronado mostrando sus miserias cuando han sido suplantadas por los hombres añadiendo aún más incertidumbre a todo lo que nos rodea» (*Poesía ante la incertidumbre*, 7). Y la poesía funciona como respuesta (o por lo menos como camino en la búsqueda perenne de respuestas) porque la emoción, lo coloquial, las conversaciones, lo frecuente y cotidiano vuelve a tomar relevancia y fuerza desde la perspectiva de Poetas ante la incertidumbre.

A partir de esta premisa esencial aclaran: «Nuestra generación está marcada por esta incertidumbre y creemos que es necesario hacer un alto en el camino, reflexionar, mirarnos a los ojos, establecer una cercanía menos artificial, más humana. La poesía puede arrojar algo de luz para alcanzar algunas certidumbres necesarias» (*Poesía ante la incertidumbre*, 7). Porque «La poesía es un modo de ajustar cuentas con la realidad, ha repetido muchas veces el poeta español Luis García Montero» (*Poesía ante la incertidumbre*, 7), bien entendido que el arte tiene que conmover a través de la emoción en el uso del lenguaje.

Desde esta postura desarrollan su planteamiento básico: la poesía ha de ser comprensible para cualquier lector y fundada en la emoción para engancharlo nuevamente a lo que significa leer poe-

sía. Todo eso teniendo en cuenta uno de sus parámetros esenciales: «[...] la poesía tiene que emocionar. Ante tanta incertidumbre, para nuestra sorpresa, una gran parte de los nuevos poetas en español se han adscrito a una tendencia tan experimental como oscura» (*Poesía ante la incertidumbre*, 8). Y, a partir de ahí se posicionan como grupo unido con un ideario claro: «Queremos mostrar nuestra desolación ante esta dinámica que nos parece destructiva para la poesía porque conduce, de manera inevitable, a su deshumanización» (*Poesía ante la incertidumbre*, 9). Se trata de posicionarse ante las nuevas estéticas que están surgiendo buscando, desde su perspectiva literaria, devolver al lector su papel, dado que «hoy la poesía está considerada como un género difícil que sólo leen los poetas, porque sólo parecen entenderse entre ellos como los habitantes de ínsulas extrañas» (*Poesía ante la incertidumbre*, 9).

Gilles Deleuze afirmaba: «Se nos está fabricando un espacio literario completamente reaccionario, prefabricado y asfixiante» (46) y a esa situación responde desde el compromiso con la realidad que se vive cada día el Manifiesto de Poesía ante la incertidumbre. Deben ir de la mano espacio literario y espacio social (Méndez Rubio, 122) para reconstruir una nueva poética, en la que la sorpresa tiene un alto valor, para este tiempo de perplejidad. Hay que reajustar la biblioteca nuevamente, como ya escribiera García Montero («más que quemar los libros, deseo volver a ordenar nuestra biblioteca» [García Montero, 2000]) de acuerdo a unos parámetros que busquen una nueva comunión con el que se acerca a la obra en verso como válvula de escape o de complicidad.

Estos poetas no construyen su obra a partir de la ruptura con la mejor tradición poética desarrollada en el siglo XX, («Los jóvenes siempre han tenido la tentación de contradecir a sus mayores en un arrebato adolescente en busca de construir sus identidades. En la poesía actual, ese camino supone oponerse a quienes tanto han trabajado para que la poesía se entienda, se humanice, se aproxime a la gente corriente» [8], afirman), sino que, desde la voz propia que poseen, aclaran sus deudas estético-literarias, fundamentalmente con la Generación de la Poesía Social (años 50-60) y de la Poesía de la Experiencia: «Admiramos a poetas a los que

hemos tenido la suerte de conocer, como Ángel González, Jaime Gil de Biedma, Gonzalo Rojas, Claribel alegría, José Hierro, Luis García Montero, Benjamín Prado (y los poetas de la conocida Poesía de la Experiencia), Juan Manuel Roca, Marco Antonio Campos, Jorge Boccanegra, José Emilio Pacheco, Mario Benedetti, Gioconda Belli, Oscar Hanh, Omar Lara, Waldo Leyva, Piedad Bonnett» (*Poesía ante la incertidumbre*, 9)[2]. Porque, como muy bien explica Villena, la tradición «no es un estorbo al artista –como pensaron algunos, a partir del Romanticismo– sino al contrario, un fuerte impulso estimulador de su propia creatividad. El artista tiene, ahora, más posibilidades que nunca, pero también –agregó– más peso. Por ello, si siempre el poeta ha tenido que saber enseñorearse de su tradición (la que eligiera) hoy tal dominio ha de ser más cierto, más largo y requiere hombros acaso más fuertes. La tradición nos obliga a elegir» (1986, 23).

Siguiendo a todos estos referentes indudables de la poesía escrita en español, Poetas ante la incertidumbre defienden «una poesía perfectamente entendible» (*Poesía ante la incertidumbre*, 9), atendiendo a claves que los anteriores ya se habían planteado: «reflexionar sobre el mundo que los rodea tratando de ordenarlo en un poema, han dialogado con sus fantasmas y con sus lectores, estableciendo una comunicación imprescindible en cualquier género literario, y han huido de las modas y de la actualidad poética, es decir, nunca han escrito contra nadie, no han tratado de ser novísimos»(*Poesía ante la incertidumbre*, 9). Todo ello, claro, con un mayor grado de compromiso adaptado a la realidad presente, que no es la de otros momentos u otras tendencias anteriores.

Queda claro, por tanto que no es una ruptura radical con la tradición, fundamentalmente con la hasta hace pocos años dominante 'Poesía de la Experiencia' (entendemos, con Bousoño que «ninguna generación mantiene a lo largo del tiempo su coherencia artística, la arquitectura formal de sus principios y actitudes» (Bousoño, 200), pero sí una evolución natural, una toma de pos-

---

[2] Aclaran también que los citados son deudores –y por tanto, igualmente ellos– de *«la tradición literaria de Rafael Alberti, Antonio Machado, César Vallejo, el primer Octavio Paz, Pablo Neruda, Miguel Hernández, Federico García Lorca, Luis Cernuda…»* (Idem).

tura clara y contundente sin perder de vista lo que afirmara Menéndez Pidal: «como en cada período actúan muchas generaciones convivientes, es, la mayor parte de las veces, arbitrario el señalar una generación principal, y más debemos atender a la convivencia de varias y a la resultante de las corrientes que promueven, siempre sometidas a la inducción de las unas sobre las otras» (47-48). Sin embargo, nótese el empuje y la fuerza con que aparecen los firmantes del manifiesto[3], teniendo en cuenta además lo que exponen en «Poesía ante la incertidumbre. Un viaje a la esencia»: «Nosotros abogamos por las influencias dispares y eclécticas, mejor cuanto más ricas y variadas, en varios idiomas si es posible, de muchas culturas, siempre que comparta la única característica de verdad relevante en poesía: la calidad» («Poesía ante la incertidumbre. Un viaje a la esencia», 102).

Volviendo al principio, resulta «En defensa de la poesía» una reflexión sobre el lenguaje poético, del poder inmenso de la palabra, en estos tiempos de globalización e incertidumbre (el título de la obra no es baladí) muy interesante para comprender este momento histórico-literario donde, a fuer de retorcer el verso, de hacer protagonista al artificio como modo de autoafirmación, se van perdiendo lectores con inusitada rapidez: «Los lectores empiezan a alejarse peligrosamente de la poesía, entre otras cosas porque cuando empezaban a intuir que se trataba de un género accesible, que transmitía emociones, algunos poetas de las nuevas generaciones están sembrando la oscuridad en la incertidumbre, eso por no mencionar las poéticas del silencio»(10). Y lo fundamental lo dicen ellos mismos en la aclaración posterior del Manifiesto: «El hecho poético se verifica en el encuentro con cada lector u oyente, que otorga nuevos sentidos al texto escrito o recitado» («Poesía ante la incertidumbre. Un viaje a la esencia», 98).

Estamos ante una toma de conciencia clara ante la realidad –poética y social– del momento empleando una mirada crítica y vitalista del mundo que lo rodea, aplicando el compromiso y ale-

---

[3] Sobre todo porque, como ya escribiera Ortega, *«acaecen en una época mil azares imprevisibles; pero ella misma no es un azar, posee una contextura fija e inequívoca»* (Ortega y Gasset, José: *El tema de nuestro tiempo*, Madrid, Espasa-Calpe, 1988, p. 59). 1988.

jada de esteticismos que desdibujen la intención primigenia del decir poético en un momento en que se necesitan brújulas para clarificar el camino de la literatura en general y de la poesía en particular. El propio García Montero lo ha dicho con acierto irónico: «Más que de una discusión teórica, se trata al final de un estado de ánimo» (García Montero, 2004, 25). Y un estado de ánimo, un estado poético comprometido con la realidad es lo que refleja este manifiesto, teniendo en cuenta que ya Miguel García Posada consideró la poesía figurativa como «la mejor poesía que hoy se escribe en España, si se juzga con honradez de criterio» (García Posada, 42).

Consideramos que se trata pues, de una nueva corriente poética homogénea y ligada con la realidad, conformada por escritores de seis países, en igualdad de condiciones y con un ideario común, una muestra altamente significativa del porvenir del verso escrito en español y marcada por lo que ya indicara Vicente Francisco Torres a propósito del grupo: «Lejos de hermetismos y florituras, lo que priva en la creación de estos muchachos es la transparencia, el vuelo de la imaginación y su apego a la vida. La infancia, la familia, el erotismo, el amor, el destino, el tiempo y la fugacidad de la vida son sus temas, aunque en uno de ellos, el español Daniel Rodríguez Moya hay una clara conciencia social» (s/p). Es el encuentro de la poesía y el hombre, atendiendo a que, como consideraba Octavio Paz, «la poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior» (12).

Apoyan la estética de la emoción como motor poético que logra implicar al lector, conmoverlo, porque parte de la conciencia de 'yo' y de una historia que se va edificando en el poema desde la honestidad del autor: «la capacidad de transmitir un sentimiento gracias al idioma y a los diferentes recursos que ofrece el género. Sin ese intento de transmitir emociones, de llenar un vacío, de reflexionar sobre el mundo, de convertirse en mil hombres; el poema está hueco, no tiene vida» (*Poesía ante la incertidumbre*, 11). Abundan en *Los Torreones*: «Cantar nuestra fragilidad y nuestra grandeza, nuestra angustia y nuestra alegría, las cumbres y los abismos de nuestra realidad, lo áspero y lo dulce de

nuestros deseos, el dolor y el placer del oficio de estar vivos, es y seguirá siendo lo más valioso y revolucionario –entendido como libertad absoluta de pensamiento» («Poesía ante la incertidumbre. Un viaje a la esencia», 102).

Porque la poesía es un espejo en el que se mira el lector, se reconoce y se ve identificado. «El lector acude a la cita para reconocer al otro, y acaba reconociéndose a sí mismo, descubriendo su rostro en el espejo», subraya García Montero (2004b, 30). Los autores de «Defensa de la Poesía» citan a Margarit en una solución cardinal con la que coinciden plenamente: «El límite de la poesía es el de la emoción» (8). Entre otras cosas porque, como ya decía Vicente Huidobro en el 'Prefacio' de *Altazor*, «Los verdaderos poemas son incendios. La poesía se propaga por todas partes, iluminando sus consumaciones con estremecimientos de placer o de agonía» (57).

Por tanto, un puente se tiende desde la tradición a sus experiencias personales como poetas comprometidos con su momento histórico y, luego, desde sus experiencias a nosotros, porque «los poemas que duelen son de todos» («La apariencia», 117), encontramos en uno de los poemas de F. Valverde, siguiendo la senda de Machado que remarcara Ángel González: «Machado no renuncia a expresarse a sí mismo; se limita a prescindir de lo que podría calificar de particulares o únicas a sus experiencias y vivencias, para transmitir lo que hay en ellas de general y compartido. Su poesía, al expresar lo que hay de común en él con los otros, expresa también a los otros» (1999, 186). Y eso se reitera en el manifiesto: «La poesía nace, como todo arte, de un sentimiento humano universal como es el anhelo trascendente. Va mucho más allá de los atrevidos juegos de estilo o las oscuras construcciones lingüísticas que parecen facturados sólo para un selecto grupo de iniciados. La poesía ha pertenecido y pertenecerá siempre a la humanidad entera, es un caleidoscopio luminoso y claro que se adentra en los recovecos más recónditos de nuestra conciencia. Nace desde un yo poético pero se remansa indefectiblemente en el nosotros, creando ese espacio de comunicación universal que puede existir tan sólo entre corazones humanos liberados de escudos y armaduras. La poesía no encadena ni encorseta a su lector u oyente con fingimientos prefabricados o yuxtaposiciones carentes

de significado íntimo» (*Poesía ante la incertidumbre*, 11). Tal y como ya apuntara Derrida, «Mis palabras no prueban sino la desintegración de mi identidad, la disolución de mi propio ser en el ser propio del lenguaje. [...] Y así, después de haberlo escrito, el mundo desaparece en la escritura para ser leído como un texto, el texto del mundo» (Saldaña, 85). Es, esto, en sustancia, la reflexión de Bertolt Brecht, utilizada por Garry Thomson: «Se trata de las cosas, no de los ojos. Si queremos enseñar que hay que ver las cosas de modo distinto, hay que enseñarlo en las cosas. Y no pretendemos sólo que se vean las cosas simplemente de «otro modo», sino que se vean de un modo bien definido, un modo de ver que es distinto, pero no simplemente distinto de aquel otro, sino concreto, es decir, conforme a las cosas» (53).

Se busca devolver a la humanidad el fuego sagrado de las palabras humanizándolo, haciéndolas comprensibles desde la emoción compartida entre autor-lector, desde la cercanía y sin perder su valor estético: «creemos en una poesía que además comunique, que diga algo, que porte sentido. Una poesía que conmueva y, en el mejor de los casos, estremezca, cimbre, cumpla con el rigor de lo poético» (12). Siguen los poetas la línea rilkeana fundada en la experiencia de la realidad para hacer cómplice al lector fortalecida y actualizada.

Lo constatamos en los poemas recogidos, y más recientemente en una entrevista de Raquel Lanseros en la ha explicado que «*Poesía ante la Incertidumbre* es una antología poética que reivindica la poesía que es capaz de emocionar y comunicar conciencias. En un tiempo de crisis e incertidumbre, la poesía puede y debe arrojar luz, humanidad, diálogo. Pretende aglutinar a todos aquellos poetas y amantes de la poesía que creen en la poesía que porta significado. La poesía que trata de conjurar aquello que nos duele y va indeleblemente unida a la búsqueda de la libertad, la justicia y el sentido de la existencia» (pág. 13). Dicho planteamiento va en la línea de la reflexión de Pellegrini: «Es una manera de actuar, una manera de estar en el mundo y convivir con los seres y las cosas. El lenguaje poético en distintas formas (forma plástica, forma verbal, forma musical) no hace más que objetivar de un modo comunicable, mediante los signos propios de cada lenguaje particular, esa fuerza expansiva de lo vital. Como consecuencia el mundo

poético está en todos, en la medida en que cada hombre es un ser integral. La clara consigna de Lautréamont.»La poesía debe ser hecha por todos» (s/p), que tiene todo su sentido pleno en este presente que vivimos con incertidumbre.

Ellos lo reafirman al decir que las voces de los poetas «tienen el deber de escribir sobre las cosas que conciernen a todos los hombres. Es el privilegio de ayudar al hombre a soportar la existencia, mediante el levantamiento de su corazón, recordándole el coraje y el honor, la pasión y el orgullo, la compasión y la piedad y el sacrificio que han sido la gloria de su pasado. La voz del poeta necesita no sólo ser el registro del hombre, puede ser además, uno de sus pilares, los pilares que le ayudarán a vivir y a prevalecer» («Poesía ante la incertidumbre. Un viaje a la esencia», 102).

Y, sobre todo y ante todo, la poesía de este grupo es una actitud ante la vida: «Seguimos creyendo que una de las misiones de la poesía es enfrentarse al poder. Y el poder de hoy no hace más que invitarnos al silencio, al fragmento, a las subjetividades ensimismadas y a la pérdida de diálogo entre las conciencias» (*Poesía ante la incertidumbre*, 12).

Por eso, entendemos que conviene seguir con interés analítico la evolución poética de la corriente literaria comprometida y naciente que conforman los autores firmantes del manifiesto 'Defensa de la poesía', sus obras y su estética, clarificada desde ahora en los dos escritos que hemos diseccionado en este artículo y que resultan una forma en positivo de elaborar la literatura que viene, que ya nos ha llegado en este siglo XXI, con ímpetu, con fuerza y con ilusión de superar y superarse constantemente en beneficio del lector que paladea el verso habitado, sentido y vivido. La poesía es un arma cargada de futuro, escribía Celaya, y estos jóvenes poetas la tienen ahora en sus manos.

BIBLIOGRAFÍA

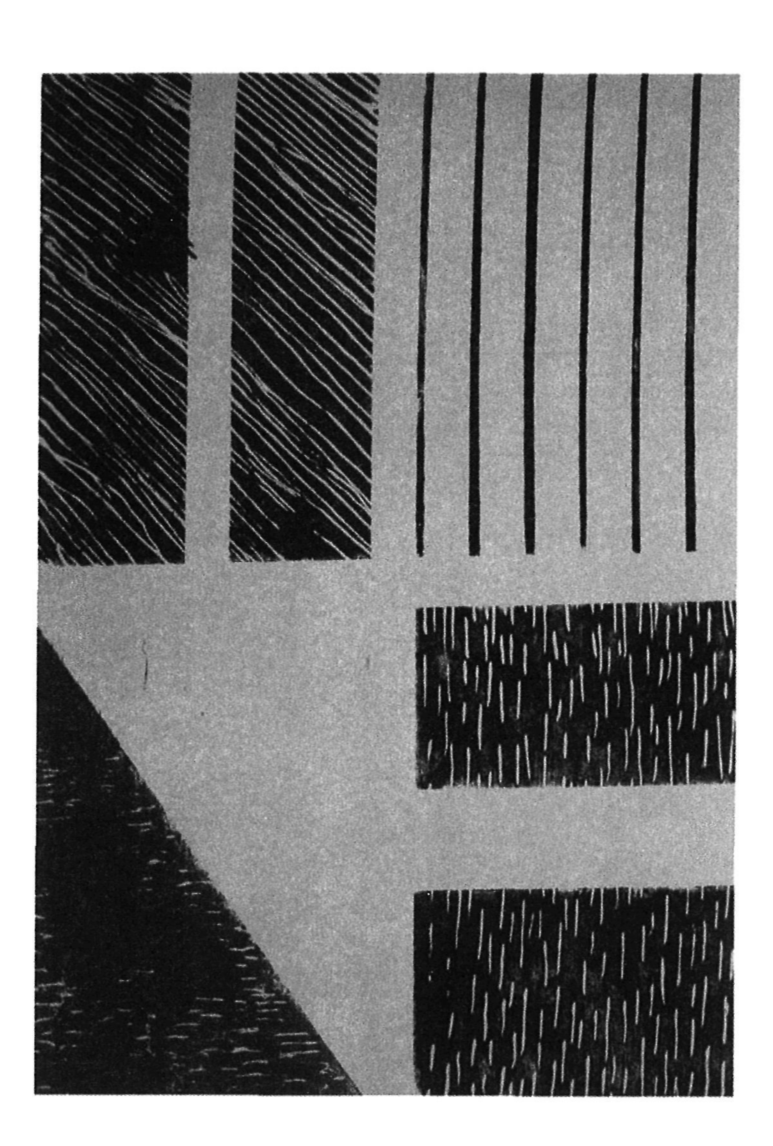
Bousoño, Carlos: *Épocas literarias y evolución (Edad Media, Romanticismo, Época Contemporánea)*, Madrid, Gredos, 1981 (tomo 1).

Calderón, A., A. Cote, J. Galán, R. Lanseros, D. Rodríguez Moya, F. Rodríguez Udiel, F. Valverde y A. Wajszczuk: *Poesía ante la incertidumbre*, Madrid, Visor, 2011.

– (Poetas ante la incertidumbre): «Poesía ante la incertidumbre. Un viaje a la esencia», *Los Torreones. Revista de Poesía*, 1, 2012, pp. 98-102.
Deleuze, Gilles: *Conversaciones*, Valencia, Pre-Textos, 1999.
García Montero, Luis: «El oficio como ética», en J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo (eds.), *Poesía histórica y (auto)biográfica 1975-1999*, Madrid, Visor, 2000.
García Montero, Luis: «La poesía de la experiencia», en L. García Montero, *Poemas*, Madrid, Visor, 2004.
– (b): «Las primeras palabras», en L. García Montero, *Poemas*, Madrid, Visor, 2004, p. 30.
García Posada, Miguel: «Del tiempo destructor», *Blanco y Negro*, 13/9/2003.
González, Ángel: «Afirmación, negación y síntesis: coherencia del proceso creativo de Antonio Machado», en *Antonio Machado*, Madrid, Alfaguara, 1999.
– «Sobre la poesía: un alegato», en José M. Mariscal y Carlos Pardo, ed., *Hace falta estar ciego. Poéticas del compromiso para el siglo XXI*, Madrid, Visor, 2003.
Huidobro, Vicente: «Prefacio» a *Altazor*, Ed. René de Costa. Madrid, Cátedra, 2008.
Méndez Rubio, Antonio: «*Memoria de la desaparición*: *notas sobre poesía y poder*», ALEUA, 17, 2004.
Menéndez Pidal, Ramón: «El lenguaje del siglo XVI» in *La lengua de Cristóbal Colón*, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
Paz, Octavio: «Poesía y poema» en *El arco y la lira*, México, FCE, 1972.
Pellegrini, Aldo: «La acción subversiva de la poesía», s/p Web: http://www.elortiba.org/ap.html#La_acción_subversiva_de_la_poesía
Saldaña, Alfredo: *El texto del mundo. Crítica de la imaginación literaria*, Zaragoza, Anexos de Tropelías.
Thomson, Garry: *Introducción a Brecht*, Madrid, Akal, 1999.
Torres, Vicente Francisco: «Poesía ante la incertidumbre», *Siempre!*, México, 6/8/2011.
Villena, Luis Antonio: *Postnovísimos*, Madrid, Visor, 1986.
– *Diez menos treinta*, Valencia, Pre-textos, 1997.




Entrevista



Luis García Montero: «La necesidad de cuidar y ser cuidado es el mejor antídoto contra la cultura del usar y tirar

María Escobedo

EL POETA LUIS GARCÍA MONTERO, QUE ÚLTIMAMENTE ALTERNA CADA VEZ DE FORMA MÁS INSISTENTE LA POESÍA CON LA NARRATIVA, HABLA EN ESTA ENTREVISTA DE SU ÚLTIMA OBRA, *UNA FORMA DE RESISTENCIA* (ALFAGUARA), EN LA QUE OFRECE UN HÍBRIDO DE AUTOBIOGRAFÍA, LIBRO DE RELATOS Y ENSAYO, BASADO EN EL RECUENTO DE LOS OBJETOS QUE GUARDA EN SUS CAJONES, EN ALGUNOS CASOS DESDE SU INFANCIA, Y QUE PARA ÉL «NO SON UN MUSEO, SINO UN PAISAJE», Y COMO REACCIÓN A "ESA MORAL AVARICIOSA DEL USAR Y TIRAR QUE HA CARACTERIZADO ESTA ÉPOCA, AL MENOS HASTA EL MOMENTO EN QUE LOS PROBLEMAS LLEGARON A SUSTITUIR A LA ABUNDANCIA.

En los últimos tiempos, y después de lograr un puesto de privilegio entre los poetas españoles de las últimas décadas, con libros como *El jardín extranjero, La intimidad de la serpiente, Habitaciones separadas, Vista cansada* o *Un invierno propio*, todos ellos celebrados a la par por los lectores y la crítica, Luis García Montero (Granada, 1958), se ha interesado también por otros géneros, aparte del ensayo, del que ya había dejado muestras en *Poesía, cuartel de invierno* o *Gigante y extraño*, y más en concreto por una intencionada mezcla de ficción y realidad que

haga dudar si se está ante una novela o una biografía, como ocurre con *Mañana no será lo que Dios quiera*, donde contaba la infancia del poeta Ángel González más desde el territorio de la memoria, que siempre tiene una parte de invención, que desde el de los hechos, o ahora con este nuevo libro, *Una forma de resistencia*, en el que con la disculpa de hacer un inventario de los objetos que guarda en sus cajones y que forman su paisaje sentimental, consigue un punto intermedio entre la autobiografía y el relato, entre el artículo de opinión y el poema en prosa. Es como si García Montero nos ofreciese entrar en la narrativa pero con la condición de no salir de la poesía. El lector de esta obra, por lo tanto, encontrará en sus páginas reflexiones sobre nuestra época, preguntas sobre el origen y el eventual destino de nuestros problemas; estampas de la vida cotidiana, doméstica y profesional de su autor; retratos de maestros y amigos que marcaron profundamente su personalidad y su forma de escribir, como por ejemplo Rafael Alberti, Jaime Gil de Biedma y Ángel González; viajes a países extranjeros que, paradójicamente, le enseñaron cosas sobre su propio país; estampas de sus ciudades predilectas, con Granada y Madrid a la cabeza... Todo un mundo interior y exterior reconstruido por escrito a modo de plano, para que sirva de indicio a la vez que de confesión. De todo ello habla el autor de *Diario cómplice* en esta conversación.

– *¿Se puede decir que Una forma de resistencia es un libro de la familia de las* Odas elementales *de Neruda, donde hay, incluso, una «Oda a las cosas»?*

– Sí, se trata de acercarse a las cosas, a las cosas usadas, aquellas en las que se queda enredada la vida de los seres humanos. Ahí está, por supuesto, Neruda, con su vuelta poética a la realidad, desvelando el lirismo que esconde la sencillez. Y está Bertold Brecht. Pero el origen más íntimo de este libro surge de la lectura de *Las uvas de la ira*, la novela de Steinbeck. Hay una escena que me parece desgarradora. La entrada de las máquinas y la industrialización expulsan a las familias de campesinos de Oklahoma,

---

«Vivimos en un mundo en el que las personas, los valores, los sentimientos, se usan y se tiran, convirtiéndolo todo en un vertedero»

los echa de sus casas. En la maleta de un emigrante caben pocas cosas. Al abandonar sus domicilios seculares, se ven separados de sus cosas, sus muebles, sus fotografías, sus recuerdos personales. Cosas muy valiosas son convertidas por una avaricia inhumana en basura. Se trata de una desolación que alude directamente a la mentalidad de «usar y tirar» en la que vivimos. Las personas, los valores, los sentimientos, se usan y se tiran, convirtiendo el mundo en un vertedero. Escribí este libro contra esa moral avariciosa del «usar y tirar». Me puse a pensar en el significado de las cosas.

– *Aquí los objetos y las situaciones que provocan, esconden lecciones sobre quien los mira o los busca: «sólo cuando empezamos a perder las gafas nos atrevemos a mirar del todo dentro de nosotros mismos, para ver la rebeldía que hay agazapada en el interior de las rutinas, o el espíritu conservador que esconden algunas disidencias...»*

– Hay dos tipos de objetos. Están las cosas que hablan de mis recuerdos: una corbata que me regaló Rafael Alberti, una pluma de Francisco Ayala, una copa de mis abuelos, la fotografía de una manifestación cuando era estudiante, una rama que encontré flotando en una orilla del Danubio. Son cosas que me ayudan a perfilar mi memoria, desde un punto de vista personal, cívico y literario. Retrato irónico del autor por sí mismos. Después hay otro tipo de objetos que pertenecen a la vida cotidiana de cualquier casa: una butaca, unos espejos, unas gafas. La mirada literaria, la que rompe la rutina y pone en contacto la realidad exterior con la conciencia, domina el libro. En varios capítulos, como el de las gafas, se apunta al protagonismo de la conciencia. Me parece un territorio fronterizo, vigilante, que impide el acomodo. Cuando nos ensimismamos y nos olvidamos de los vínculos con la realidad, la conciencia avisa, nos recuerda que somos individuos sociales. Y cuando nos acercamos demasiado a las modas y los pensamientos dominantes, cuando corremos el peligro de diluirnos en el todo social, en sus totalitarismos, la conciencia nos recuerda

---

«Yo no le tengo miedo a la melancolía, porque es mi mayor alianza con el futuro. Quien impone el olvido, cancela el porvenir»

que somos individuos y que no podemos someter nuestra independencia ética a ninguna consigna.

– *El libro habla de las cosas que se guardan, pero no por nostalgia, sino para que nos recuerden quiénes somos. Lo que forman «no es un museo, es un paisaje.»*

– Yo no le tengo miedo a la melancolía, porque es mi mayor alianza con el futuro. Me gustan mucho las reflexiones de John Berger sobre la cultura campesina. Quien impone el olvido, cancela el futuro. Las cosas me invitan a recuperar el relato. Tengo presente la imagen de mi madre limpiándole el polvo a las cosas. Sé que no sólo me dejó la herencia de unos objetos, sino también una lección: mañana deberé dejarle yo el relevo a mis hijos. Insistir, buscar las repeticiones, conservar, supone recibir una antorcha para pasarla después a los demás. Así que el diálogo con el pasado no es un refugio para cerrar los ojos al presente o al futuro. En el relato humano, el futuro sólo es posible en cuanto esperanza porque hay un pasado largo, tanto como el porvenir. En los vertederos no hay tiempo, porque las cosas se convierten en desperdicios antes de que se cumpla su propio tiempo. En las ruinas hay dignidad, porque se respeta el tiempo, su cumplimiento.

– *¿Un hogar es una casa en la que no entran las máscaras? «El arte de vivir consiste en mantener una buena conversación ante el espejo del cuarto de baño.»*

– Los espejos de mi casa discuten mucho, porque en ellos se libra la batalla de la identidad. ¿Quién soy yo? ¿Quién sabe más de mí? Tal vez el espejo de mi dormitorio, que refleja todas mis intimidades en acción, mis vicios y mis egoísmos. Tal vez el espejo que hay junto a la puerta de la calle, en el que me miro cuando salgo para presentarme en público de una forma decente. O tal vez el espejo del cuarto de baño, que es un esfuerzo por limpiarme y que está justo entre el dormitorio y la calle. Lo que saco en conclusión es que me resulta muy pesada la identidad del *yo soy*. Prefiero una identidad más cívica, la del *yo hago*. Partiendo de mi experiencia histórica, me identifico con el *yo hago*, con el esfuerzo de hablar,

---

«Mirar las cosas es darles vida, buscar en ellas un significado, un relato. Aprender a vivir es aprender a mirar»

convivir, respetar. Más que en las oscuridades interiores, los ciudadanos se definen en sus esfuerzos de convivencia.

– *¿Por qué esa idea reiterada de que los objetos tienen vida propia, que tanto recuerda a esa fantasía clásica de los juguetes que cobran movimiento por las noches, cuando los niños están dormidos?*

– Porque la realidad está habitada por seres humanos y ellos dejan sus huellas. Mirar las cosas es darles vida, buscar un significado, un relato. Los relatos que se desentienden de la realidad me dan miedo, son utopías peligrosas que rompen con el presente, o mundos virtuales que confunden la vida con un simulacro. Las miradas superficiales a la realidad son planas, horizontales, desconocen la historia, nos homologan. Entre esas dos posibilidades, está la realidad vivida por el ser humano, interpretada de acuerdo con su memoria y con su conciencia. El movimiento de los objetos depende siempre de nosotros. Aprender a vivir es aprender a mirar.

– *«Hay compradores de colmillos de vampiro, pero no son más indignos que los vendedores que ofrecen el cuello para hacer negocio con su propia sangre.» ¿Le hemos quitado su valor a las cosas a base de ponerles un precio?*

– Decía Antonio Machado que hay que ser muy necio para confundir valor y precio. Contra el precio de las cosas como referente, en el libro hablo del aprecio de las cosas. Se trata de una humilde rebeldía contra el mercantilismo. Una más. Cuando nos venden algo que no se puede vender, es que estamos dispuestos a comprar algo que no se debe comprar. Los colmillos del vampiro tienen con mucha frecuencia la complicidad de los cuellos que se ofrecen para que les den un mordisco. La mercantilización llega a los cuerpos, al erotismo, a la ética, a las ideas políticas, y desemboca en la basura. Una plaza llena de desperdicios se parece mucho a los programas de telebasura con escenas de cama.

– *«La madurez es el estado completo del carácter.» ¿Es mejor que la juventud, entonces?*

«Los colmillos del vampiro tienen con frecuencia la complicidad de los cuellos que se ofrecen para que les den un mordisco»

– Supongo que lo que hace falta es aprender a vivir de acuerdo con la edad. No hay porqué admitir arrugas antes de tiempo, pero tampoco vivir a los 50 como si uno tuviese 18. Como síntoma social, sí me parece que hay una quiebra de la confianza en los avances lineales de la historia que suele sostener las culturas de tono juvenil. No estoy dispuesto a asumir los famosos versos de Manrique y el «cualquier tiempo pasado / fue mejor». Pero tampoco hay que abandonarse a la idea ingenua progresista de que cualquier tiempo futuro va a ser mejor. Creo que no, y no me gusta lo que se avecina. Más que un debate entre el optimismo y el pesimismo, entre la ingenuidad y la renuncia, prefiero un debate sobre la conciencia y los valores. Me gusta el título de Ángel González: *Sin esperanza, con convencimiento*. Y para eso, me parece que hace falta un entendimiento entre los mayores y los jóvenes. Los abuelos van a ser tan importantes en esta rebeldía como los jóvenes. Necesitamos una memoria de la rebeldía.

– Dice que su mujer, Almudena Grandes -a la que hace un homenaje, al describir los objetos que conserva como «un atlas de geografía humana-, le pregunta al salir de casa cada mañana: «¿Hoy quieres ir vestido de poeta o de catedrático?» Pero parece que más que un vestido, elige un disfraz, para «descubrir un verso en la parsimonia de un conserje» cuando está en la Universidad, y para opinar sobre la enseñanza pública, cuando va a dar una lectura de sus versos.

– Así es, yo soy un desastre y me pongo en manos de Almudena. Tan importante como decidir quien te desnuda, es confiar en quien te viste. Pero ocurre lo de siempre, ya te he dicho que la conciencia es un territorio fronterizo e incómodo. Si me visto como catedrático, me asalta enseguida el corazón de poeta y empiezan a rondarme versos que no aceptan la tranquilidad. Y si me visto como poeta, me surge la responsabilidad del funcionario público. Creo que hay que vivir siempre al otro lado, detrás de la puerta de los dogmas y las certezas. El tiempo de la literatura, con su lentitud y su sosiego, invita a matizar, a dudar, a saber el sí que

---

«Creo que hay que vivir siempre al otro lado, detrás de la puerta de los dogmas y las certezas. La literatura invita a matizar, a dudar»

cabe dentro del no y el no que cabe dentro del sí. Un poema de mi último libro, *Un invierno propio* (2011), se titula «El dogmatismo es la prisa de las ideas». Por ahí van las cosas, esa es la razón que cuide las cosas de mi casa.

– *Escribe que «nos definen mucho mejor los libros que nunca prestaríamos o nunca sacaríamos de nuestra casa» que el que nos llevaríamos a una isla desierta.» Otra vez el hogar como reserva de la identidad.*

Yo, ahora, a una isla desierta me llevaría más un cuaderno en blanco para abrir una historia, un cuento, una ilusión, que un libro ya escrito. Debemos responsabilizarnos de la escritura, porque vivimos un tiempo inaceptable de fatalismo y descrédito. Bueno, me parece que para salir a la calle hay primero que adecentar la casa, hacer ejercicio de conciencia, asumir las pequeñas revoluciones de la intimidad. Los cambios empiezan por uno mismo. En el libro, el símbolo de todo esto es la butaca, mi butaca, el lugar en el que me siento para escribir, leer, escuchar música, pensar. Es muy peligrosa la persona que sale a la calle sin dejar una butaca preparada en su casa para el regreso. Ha sido una de las desgracias de la política. Mucha gente con sillón oficial y sin una butaca para regresar a casa. La soledad es un espacio imprescindible para las personas que estamos interesadas es participar de las ilusiones colectivas.

– *Por cierto, que otros buscan su camino «matando al padre» y usted se conformó con robarle de su biblioteca* Las mil mejores poesías de la lengua castellana...

– Ese fue el libro en el que mi padre me leyó sus poemas preferidos. Creo que soy poeta, porque él tenía la costumbre de leer en voz alta las canciones de Espronceda, las leyendas de Zorrilla, los poemas históricos del Duque de Rivas. Eran poemas con planteamiento, nudo y desenlace. Mi padre creaba efectos, se ponía en situación, que era como ponerse en mi lugar, intentar conmoverme con las palabras. Así, cuando mi padre se ponía en mi lugar, yo me ponía en el lugar del pirata de Espronceda, que era el lugar en el que se había puesto Espronceda para hablar de la rebeldía. Esa

---

«Para salir a la calle hay primero que adecentar la casa, hacer ejercicio de conciencia, asumir las pequeñas revoluciones de la intimidad»

es la cadena del hecho literario, así entré en el relato al que me estoy refiriendo en esta conversación. Ese libro es una de las cosas que guardo con más cariño... Y la vida, por perdida ya la di, cuando el yugo del esclavo como un bravo sacudí. Eso dice el pirata.

– *¿Cuál de estas dos frases sacadas de* Una forma de resistencia *le define mejor: «La dignidad no es cuestión de principios, sino de finales» o «Soy una reunión legal de causas perdidas»?*

– Pues las dos. Creo que en este libro la clave esta en una palabra humilde y llena de intención: «cuidados». Los cuidados, la necesidad de cuidar y ser cuidado, es el mejor antídoto contra el vertedero y contra la mentalidad del usar y tirar. Los cuidados vinculan, constituyen una comunidad, representan lo contrario que la ley del más fuerte. Cuidar significa pensar en los finales, atender a las cosas hasta el extremo, convertir los valores y los principios en una manera de amar a los demás. Y son también el mejor modo de no someterse al vértigo del triunfo, respetar las causas que parecen perdidas. Creo que la sociedad da lecciones muy negativas cuando pone en peligro la educación o la sanidad pública. Es como decir que no hace falta cuidarnos, un ataque al contrato social.

– *El libro está lleno de aforismos: «Da mucha vergüenza hacerse el dormido en un dormitorio»; «La vista cansada es cuestión de tiempo»; «Es bueno y justo que sea dueña de tu ropa quien es dueña de tu desnudo»; «Las elegías atrasan y los himnos adelantan»... ¿El aforismo es un punto intermedio entre la prosa, la filosofía y la poesía?*

– La capacidad de una frase acertada, en la que la sugerencia de la poesía utiliza la precisión de la buena prosa para fijarse en un pensamiento cargado de filosofía, de saber sobre la vida, me parece muy atractiva. Yo no busco el aforismo cuando escribo, quizá porque me falta el ingenio y el talento necesario. Pero al buscar la precisión y la sugerencia, la iluminación reflexiva, me acerco sin darme cuenta al género. Admiro mucho la lógica pura y la pura lógica de los buenos aforismos.

«La objetividad no existe, pero hay que distinguir entre interpretación y mentira, y esa raya la ha cruzado gran parte de la prensa española»

– *En el libro hay un amargo lamento por la degradación de la prensa: «Todo el mundo sabe o sospecha que informar es interpretar de acuerdo con unos intereses. Pero una cosa es interpretar y otra mentir, falsificar, calumniar, engañar... Parece que el fin justifica los medios (de comunicación).»*

– La verdad es que es una de las preocupaciones más serias de la conciencia democrática. La información está en manos de los poderes financieros. Más que vigilar al poder y responsabilizarse de los seres humanos, los medios obedecen al dinero y evitan cualquier corriente de rebeldía. La situación internacional es muy grave, y la denuncian desde hace años los maestros del periodismo. El periodismo es un oficial maltratado, que va desde el asesinato de las voces incómodas hasta la explotación laboral más triste. Cuando se despide a un periodista de 50 años con experiencia y se le sustituye por un joven con una beca basura, se cometen tres barbaridades: el desprecio al periodista maduro, la explotación del joven, y el desprecio a la dignidad del oficio, pues se impide que la madurez del viejo sirva de lección y aprendizaje para el joven. En España, además, se acentuó de forma descarada el tono de la calumnia, del desprestigio, el insulto. Es el caldo de cultivo del descrédito generalizado, del todos son iguales, que interesa al poder para tener las manos libres. La objetividad no existe, claro está, todo depende de la interpretación de una mirada. Pero hay que distinguir muy bien entre interpretación y mentira, y esa raya la ha cruzado una parte muy importante de la prensa española. No les basta con silenciar, componer la primera página, decidir sobre lo que se habla, sobre el sentido de la actualidad. Se han volcado en verdaderas operaciones de descrédito, y casi siempre con aquello que tenga que ver con la conciencia crítica.

– *«España no es diferente, pero tiene mala suerte. Ha llegado a ser igual que Europa cuando Europa se está desmantelando.» ¿Qué ocurrirá en ese futuro negro que parece aguardarnos? ¿Qué se puede hacer, en su opinión, para evitar la catástrofe?*

«Creo que el error de la política Europea fue dejar de ser la geografía del Estado del bienestar para caer en el neoliberalismo más atroz»

– Hemos soñado mucho con palabras como «Europa» y «Democracia». Cuando llegamos, a los pocos años, la palabra democracia se queda hueca cuando la política y la soberanía cívica se pierden bajo el poder de los mercados financieros. Y Europa, deja de ser la geografía del Estado del bienestar, para caer en el neoliberalismo más atroz. Creo que uno de los errores históricos más graves de la política Europea, fue crear un territorio comunitario para la especulación y la economía, sin crear un Estado capaz de regular las actividades financieras. No hay Estado europeo, ni fiscalidad común, ni Banco Central real. Nos han abandonado a los ciudadanos a las garras de la economía especulativa. Europa fue ayer para los españoles una metáfora del progreso político y social. Hoy es un territorio comanche en manos de los banqueros y los fondos de inversión. Hay una organización económica imperialista que maltrata a la Europa del Sur.

– Jaime Gil de Biedma, Rafael Alberti y Ángel González son los tres amigos y maestros que más cita en el libro. ¿Son sus principales referentes?

– Han sido tres amigos, esas personas mayores que me transmitieron su experiencia. Alberti fue el vitalismo, por eso conservo su corbata de colores chillones, que parece una desbandada de pájaros caribeños. Me enseñó a disfrutar de todos los tonos de la literatura, desde la tradición clásica hasta las vanguardias más impertinente. Junto a García Lorca, era una lección permanente de fuerza, del poder de las metáforas. Jaime y Ángel eran la inteligencia hecha poesía, el pudor del verso que huye de la grandilocuencia, la unión de la mirada lírica y el sentimiento contemporáneo. Ahora comprendo que los tres, además de todo esto, me enseñaron a respetar a los jóvenes. Al tratarme con tanta generosidad cuando era joven, me han facilitado que yo aprenda a leer a los jóvenes. Se aprende mucho de los maestros jóvenes. La literatura, cuando se vive de verdad, nos da muchas cosas. La amistad es una de las más valiosas.

«Gil de Biedma y Ángel González eran el pudor del verso que huye de la grandilocuencia, la unión de la mirada lírica y el sentimiento contemporáneo»

– También cuenta en una forma de resistencia que colecciona esculturas de pensadores, lo cual parece toda una declaración de intenciones en un mundo en el que se tiene tan poco tiempo para la reflexión. ¿Tiene esas figuras en su casa para que le paren los pies?

– Empecé la colección, en un viaje a Perú, cuando un campesino me regaló en Cuzco una imagen de un extraño pensador que acababa de desenterrar en su campo. Y sí, creo en la meditación, en el tiempo que hace falta para pensar las cosas tres veces, porque ese es el ritmo de la conciencia. Me asombra la alegría con la que se santifica hoy la moda de la instantaneidad. Todo quiere retransmitirse en directo y a través de mensajes compuestos con muy pocas palabras y muy poco tiempo. Es una forma de cancelar la meditación y de cancelar el relato, la conciencia de pasado y futuro. Los instrumentos están bien y hay técnicas que son un buen modo de convocatoria. Mañana nos vemos a las 7, para protestar por esto y en tal sitio. Eso es un adelanto. Pero la superstición de creer que eso sustituye al pensamiento, que la técnica se convierte en la protagonista, es la mayor trampa de la economía especulativa. Nada es más antiguo, más instantáneo y más breve que la palabra No. Pero, claro, el no tiene mucha historia. Mis pensadores están en sus cosas, piden tiempo para decir lo que piensan y pensar lo que dicen. Y no les importa que mucha gente apriete en el botón de «me gusta».

– ¿Uno es siempre el destinatario de las cartas que no envía, como se viene a decir en el libro?

– La literatura es una carta que nos enviamos a nosotros mismos. Pero tiene también importancia tomar conciencia de que el destinatario real existe. Aprendemos mucho de nosotros al ponernos en su lugar, al intentar entenderlo sin robarle su espacio. Cuando no enviamos la carta, en el silencio, ese aprendizaje no existe, porque la carta no se convierte en hecho de lectura. Es algo parecido a lo que ocurre hoy con muchos mensajes de ordenador

---

«La superstición de creer que la técnica sustituye al pensamiento, es la mayor trampa de la economía especulativa»

o de teléfono. Son correos basura. No tienen lector. Parecen señales de humo de los náufragos en una isla. El examen de conciencia es imprescindible pasar salir después a flote, como los mensajes en una botella, y buscar a los demás.

– *«Me gustan más los recuerdos que los souvenirs», escribe. ¿La publicidad nos ha rebajado de viajeros a turistas?*

– En algunos países del Este me he encontrado tiendas de souvenirs en los que se venden símbolos comunistas, estalinistas o nazis. La historia convertida en mercancía, muñequitos sin huellas, sin moral, pura frivolidad. La canalización de la historia me parece todo un síntoma de la mercantilización y el olvido. Un desastre. Por eso me acerqué a la orilla del Danubio y me llevé de recuerdo una rama de árbol que estaba flotando. No soy uno de esos pedantes que se sienten un viajero entre las masas de turistas. Pero sí creo que la metáfora del turista que ve las cosas desde fuera, como simple consumidor, describe bien la sociedad en la que vivimos. Mera coyuntura, invitación a resbalar sobre el mundo, sin sentirse nunca involucrado, responsabilizado. En esta sociedad líquida, resistir es flotar, tener una memoria de madera.

– *¿Conservar las cosas que nos importan, en unas sociedades que nos empujan a la novedad y el cambio continuo, es una forma de resistencia?*

– Ese es el sentido del libro. Resistir, no en la clandestinidad, o todavía no, pero sí en la intemperie. Resistirse a la moral de la ley del más fuerte, del sálvese quien pueda, del naufragio continuo. Hace cien años se hundió el Titanic. Las dos crónicas inolvidables que escribió Joseph Conrad sobre aquel naufragio pueden aplicarse hoy a Europa y la sociedad especulativa. La soberbia, la grandilocuencia, la publicidad del triunfalismo, el abandono de las normas éticas, están por debajo del desastre humano al que nos conduce la sociedad neoliberal. Frente a todo esto, la persona que aprende a cuidar las cosas heredadas, que selecciona aquello que es importante, que se niega al vertedero, que exige tiempo y pide

---

«El turista que ve las cosas como simple consumidor, describe bien nuestra sociedad, su invitación a resbalar sobre el mundo, sin involucrarse»

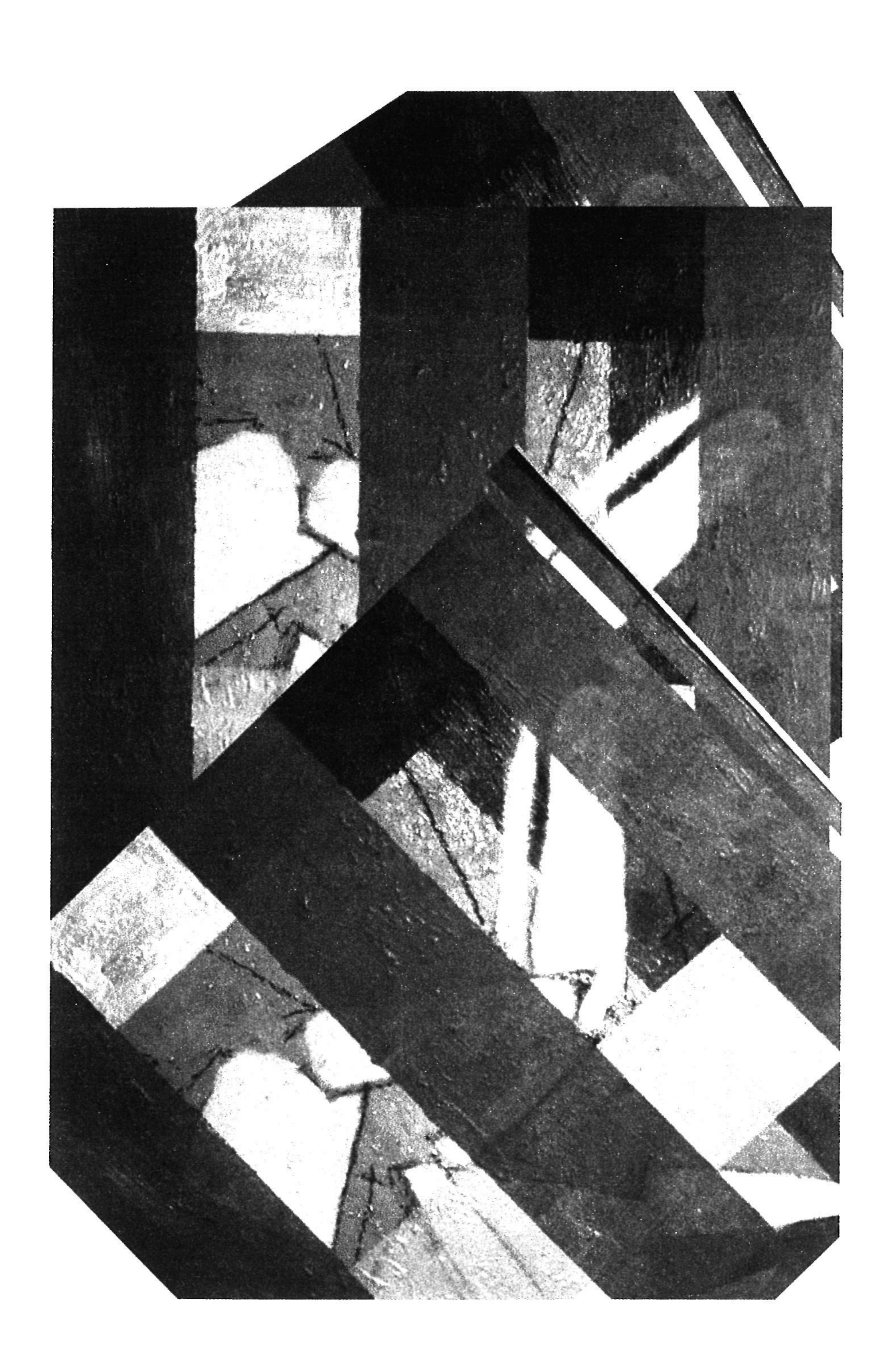
que se cumpla el tiempo de las cosas, Conrad escribió: «Hay un punto en el que el progreso, para ser un verdadero avance, ha de variar ligeramente de Rumbo». Y También escribió: «La Cámara de Comercio está compuesta por Departamentos por los que no circula la sangre». Pues eso.

– *Tras este libro fronterizo entre la poesía en prosa y las memorias, ¿en qué está trabajando?*

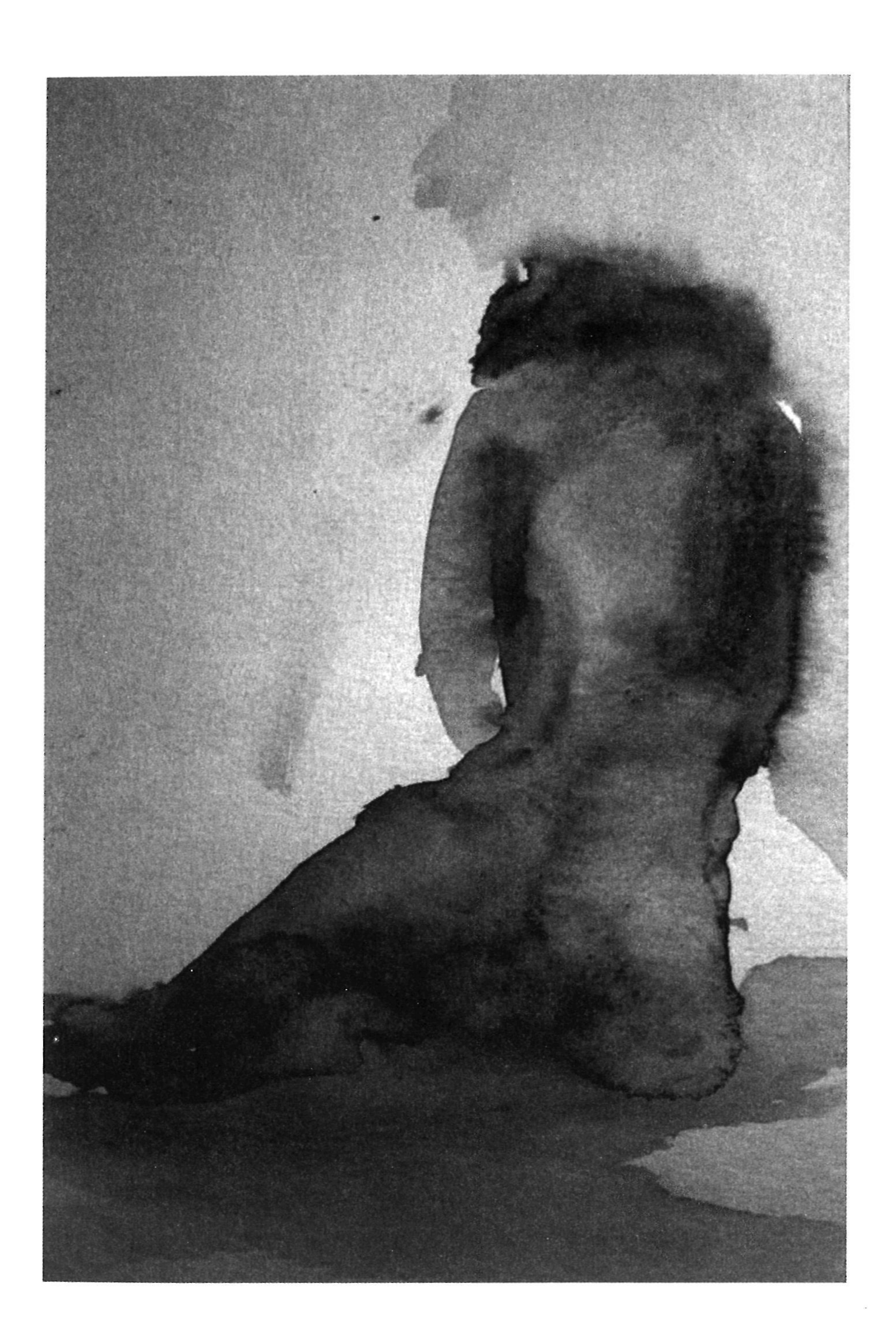
– Estoy con una novela. En poesía voy cada vez más lento. Mucho de lo que yo necesitaba decir ya está escrito. No quiero repetirme, no quiero traicionarme y forzar cambios truculentos, así que parte de mi trabajo tiene que ver ahora con la paciencia, sentarme a esperar, aguardar, darle tiempo a la poesía. Mi último libro se publicó en el 2011, así que supongo que hasta dentro de cuatro o cinco años, no conseguiré terminar otro poemario. La prosa es una buena aliada para seguir relacionándome con la literatura. Cuando escribí *Mañana no será lo que Dios quiera*, la novela en la que recogí las experiencias infantiles de Ángel González, sentí el veneno de la narrativa. Otro tipo de veneno creativo. Preparar en un detalle del capítulo tres lo que ocurre en el capítulo nueve, es muy parecido y muy distinto a prepararle el terreno a una metáfora. En esas estoy. Escribo una novela sobre el cambio generacional en España, el país en el que yo crecí comparado al país en el que crecieron mis hijos. Hilos políticos, sentimentales, sociales. A ver qué sale

---

«Escribo novela. En poesía, mucho de lo que necesitaba decir ya está escrito y no quiero repetirme, ni forzar cambios truculentos»




Biblioteca



Indagación seria en la culpa

Santos Sanz Villanueva

Con razón bastante obvia se dice que contar el argumento de una novela la trivializa, la reduce a casi nada. Una novela no es una historia, aunque tampoco haya grandes novelas sin una buena anécdota. Una novela es en cierto sentido una construcción. Pocas ocasiones habrá en que se cumplan con mayor exactitud estas ideas que en *Un buen chico*. Pasar, no pasa mucho en esta obra de Javier Gutiérrez. Desde hace diez años un chico, Polo, y una chica, Blanca, no se han visto. Se encuentran por casualidad en una calle de Madrid. Él ve a la joven y la sigue hasta su casa. Se saludan. Ella insiste en tomar algo en un bar. Hablan y hablan. La charla lleva inevitablemente a recuperar un episodio fundamental de sus vidas, cuando ambos formaban parte de un grupo musical. Blanca y Polo, y el hermano de Blanca, y un grupito de amigos se vieron arrastrados por la droga y el alcohol a una situación de enorme violencia. Resumido de otro modo: la novela cuenta una feroz violación acaecida a finales de los años noventa, un decenio antes de que dos participantes la evoquen.

Un buen chico reconstruye mediante indicios y presunciones aquel episodio de violencia juvenil. Lo hace con una andadura zigzagueante que añade al relato un plus de incertidumbre, pues la verdad no se sabrá hasta el final. Pero siendo la intriga un elemento valioso, no constituye una estratagema añadida al modo de los relatos de suspense. Las conjeturas forman parte de la sustancia misma de la narración, de los asedios a una verdad demasiado dura, en realidad insoportable y traumatizante. El relato no pretende tanto mantener en vilo al lector –aunque lo consiga, y sea

---

Javier Gutiérrez: *Un buen chico*, Mondadori, Barcelona, 2012.

un mérito grande en una historia de lento y difícil seguimiento– como transitar de verdad los tortuosos caminos de una conciencia atormentada. Los hechos aparecen en su arcana desnudez, sin licencias digresivas, sin descriptivismos decorativos a los que tanto se presta el argumento. La escueta dimensión del libro, poco más de un centenar de páginas, evidencia la poética esencialista que se exige el autor. Javier Gutiérrez quiere ser hondo, riguroso al máximo, y con ello acerca su historia a la densidad característica de esa modalidad narrativa que se conoce como *nouvelle*, que no es solo una novela corta, de breve extensión, sino un relato concentrado sin concesiones en torno a un motivo central.

El núcleo central es fortísimamente intimista y remite a enfermedades del alma. Sin embargo, el autor tiene el acierto de no mostrarlo en una dimensión abstracta, sino de emplazarlo en un contexto histórico, social y generacional bastante concreto, a pesar de su aversión a los procedimientos del costumbrismo tradicional. Por ello *Un buen chico* tiene bastante de novela testimonial de un tiempo y una juventud atrapada en señuelos escapistas y sin fundamentos morales firmes. La novela retrata un sector juvenil de fines de la pasada centuria. El documento de época es algo más que el contexto de un drama privado. La historia global de un autoanálisis semejante a un descenso a los infiernos acometido por el protagonista-narrador, Rubén Polo, se divide en trece breves apartados con numeración correlativa. Ese fluido autoanalítico lo pespuntean cinco apartadillos independientes rotulados CD cada uno de los cuales contiene esquemática información de otros tantos álbumes de música rock, rap, etc. y de sus respectivos grupos intérpretes: *Maxinquaye* (Tricky), *Ritual de lo habitual* (Janess´s Addiction), *Surfer Rosa* (Pixies), *Electr-O-Pura* (Yo La Tengo) y *Nevermind* (Nirvana). A tenor de la mínima noticia de estos grupos rockeros y alternativos (que doy por buena, pues lo ignoro todo al respecto) se anotan unas vidas volcadas al desbarrancadero, que diría el colombiano Fernando Vallejo: del álbum de Janes´s Addiction se subraya que una parte está dedicada a una amiga de su líder, Perry Farrel, que murió a los diecinueve años de sobredosis; que una canción habla de un fin de semana de sexo y drogas y que otra narra el suicidio de la madre del cantante cuando éste contaba cuatro años de edad. Los grupos y discos referi-

dos constatan la expresión de inconformismo y rebeldía ante la sociedad insatisfactoria donde germina la fracasada banda de Polo y Blanca.

Contexto, pues, conveniente, si no necesario, con su carga testifical para enmarcar la exploración psicológica de la novela. Esta indagación sigue cauces monologales para los que Javier Gutiérrez utiliza la exposición en segunda persona de Polo. No hará falta recordar que el tú narrativo es la voz incorporada por la novela del pasado siglo para expresar el autorreproche y la sinceridad, para trasmitir con realismo el subconsciente. Durante toda la novela Rubén Polo se dirige a sí mismo e incorpora sin hiatos lacónicos diálogos de ayer y de hoy en esta forma dramatizada del soliloquio. Adquiere el relato el aspecto de un carrusel conversacional en el que se engarzan charlas sostenidas en el infausto suceso pasado, en el encuentro con Blanca y en las sesiones con un terapeuta. Esta materia llega a la novela mediante una implacable ruptura de la linealidad temporal. Las secuencias, en general expeditivas, referidas a momentos diferentes se yuxtaponen sin transición alguna entre los respectivos episodios. Esta técnica tiene mucho de artificio y resulta bien conocida desde los experimentos temporales de Virginia Woolf, la fractura de la anécdota joyceana o la indagación mental en el límite del sinsentido faulkneriana. Lo importante, sin embargo, es que se consigue un efecto muy positivo de acumulación obsesiva de impresiones y datos en la cabeza del narrador. A partir de ese magisterio vanguardista, Javier Gutiérrez monta un complejo artefacto narrativo pertinente para hacernos ver, y sentir, el verdadero asunto de la novela, la culpa.

Aunque el tema de *Un buen chico* no sea nuevo, ni tampoco la forma en sí misma, Javier Gutiérrez acierta a producir una iluminadora y nueva aproximación al conflicto de la culpabilidad. Consigue dotar de de verdad a su cala en una conciencia atormentada. Ignoro qué méritos y qué interés puedan tener las dos novelas anteriores del autor porque las desconozco, pero esta tercera practica una escritura de serio riesgo que merece destacarse entre la prosa convencional que predomina en la novela española del momento presente. Aunque tal vez se abuse de un formalismo algo mecánico, y se practique el seguimiento de los recursos rup-

turistas del modernismo narrativo un tanto de virtuoso escolar, la novela merece un toque de atención para que ni ella ni su autor pasen desapercibidos ©

Armar la luz

Javier Lorenzo Candel

La inmersión que se produce cuando se acude a la lectura de los últimos libros de Antonio Martínez Sarrión (Albacete 1939) deja oxígeno para comprender que, desde las profundidades que el poeta propone, estamos asistiendo a un mundo muy particular, donde las conocidas referencias ideológicas que el manchego maneja son la moneda de cambio, el afeite que construye el perfume que va desarrollando en sus poemas.

La última entrega de este viaje submarino nos viene de la mano de *Farol de Saturno*, un libro a la medida de su mundo, crítico, casi violento con el espacio que le rodea y el que ha contribuido a crear, que contrapone dos polos por los que transita con idéntica soltura.

De un lado, la primera parte titulada «Hábitos de los discípulos de Buda», constituida por lo que podría ser un largo poema a la medida de otro libro suyo, *Cantil*, donde la ironía toma el camino de la crítica social; y la culpa, nacida de la reflexión, es para ser compartida por el espectador, por los otros, aquellos semejantes que han tomado la determinación de ser distintos.

Sarrión va desmenuzando en esta primera parte, con un equipaje cómodo que guarda la influencia de los clásicos, en conversación con los difuntos, diría, (Quevedo en su conjunto, pero también Gracián o Lope), una tesis que ya dejaba ver en entregas como *Poeta en Diwan* (2004) o *Cordura* (1999), y que se convierte en *Farol de Saturno* en el fundamento de una ética unipersonal que trata de saltar el territorio del lector para hacerse universal.

En este espacio por el que transita, podemos ir acompañados de versos que describen comportamientos a la medida de una veta

---

Antonio Martínez Sarrión: *Farol de Saturno*. Tusquets, Barcelona, 2012

moral común que prolifera en nuestros días, de, en boca del poeta, cretinos que demuestran la rudeza y hostilidad de ese mundo foráneo que va trazando en cada verso, un mundo a la medida de la envidia, la legitimidad para herir o la conducta generalizada de impedir todo aquello que no sea para beneficio, entre otros, del capital, tremendo dislate de las sociedades del siglo XXI, sin despreciar alguna escondida crítica a los «poetas del silencio».

Pero Sarrión salva las circunstancias con esta incursión en lo que, para él, forma parte del núcleo duro de esos discípulos de Buda, con salidas críticas que allanan el camino de la comprensión de las tesis que maneja el poeta. Salidas como la que deja en el poema «No se jactan» donde ante lo que llama «esta metástasis/ de mentecatos y de dominguillos/ que, más allá de sus propias boñigas/ sólo hablan del mirífico mercado/ de que tiene el móvil descargado/ o de las series norteamericanas.», propone una escafandra de buzo para salir de casa.

En definitiva, una primera parte muy atrevida, comprometida en su conjunto, en pie de guerra, que fortalece el terreno de la crítica social donde el intelectual no compadrea con el mundo que lo atenaza, sino que toma distancia suficiente, y que propone una salida, con un lenguaje entre clásico y acompañado a los tiempos en los que vivimos (alguna referencia a las hemerotecas con frases que acuñó la clase política española más reciente), pero, en cualquier caso, fecundo, sujeto a esas exhibiciones a las que el poeta nos viene acostumbrando.

El segundo territorio submarino que presenta, viene de la mano de algunas referencias a libros emblemáticos como *Teatro de operaciones* (1967 y reeditado en 2010), aquel primer libro que el manchego pone en circulación, y que dispuso una sensibilidad donde el recuerdo y los elementos que inundaron su infancia saltan al verso para construir un mundo en yuxtaposiciones, a la medida de su propio aprendizaje sentimental, un recorrido, éste, inmediatamente anterior al Sarrión más culturalista, al «novísimo».

Con poemas como «Regadera», el primero con el que arranca esta parte de *Farol de Saturno*, el poeta nos está proponiendo esa incursión en los territorios de la infancia a la que he hecho referencia, para dejarnos descansar de las prisas del mundo. Una

incursión que tiene como particularidad que viene fomentada por objetos, elementos que el recuerdo va trayendo a la memoria en una etnografía del territorio que acompaña a la época. La regadera de latón con la que la ducha del verano pareciera una invocación del paraíso, o el rastrilla abandonado en un campo de maíz, o el tiempo lento acariciado en una referencia a la siesta de un perro, o el protagonismo del tebeo en los resortes intelectuales de la infancia.

Todo ello con hondura moral, ironía, concesiones al desencanto que van acercando al poeta que ya se nos ha presentado en la primera parte del libro. Y todo ello, a su vez, con una coda final donde se contiene buena parte de la determinación de Sarrión en la escritura del libro, un poema que dice «Viento de otoño, Nubes ya invernales. Postrer milagro que el último grillo/ logra con su cri-cri,/ sin más propósito,/ ni más postulación de un «yo» ridículo./ De tal modo celebra lo que fue/ su conexión al Todo/ que se verificó con el mínimo coste./

Antonio Martínez Sarrión tiene, ahora, que intentar defender un libro complejo en la defensa de su armazón, pero, sin duda, una entrega muy considerable de la manejabilidad del verso del manchego, de la ruina moral que atenaza el mundo, de los valores internos de un poeta que apuesta firmemente por los nuevos-viejos asuntos de su poesía, aunque en ocasiones estos sean, para el común de los lectores, ignotos ©

El jardín colgante de Javier Calvo

Bianca Estela Sánchez

Cambia el pasado en un jardín colgante,
Usando pieles y máscaras.
Cáete, cáete, cáete dentro de las paredes.

Esta estrofa pertenece a una canción de la banda de Rock británica 'The Cure', de donde Javier Calvo extrae el título que da nombre a *El jardín colgante*, obra ganadora del Premio Biblioteca Breve. Esta canción contiene parte de los puntos importantes que impulsa el camino de la novela de Calvo.

En la España de la Transición, concretamente de 1977 a 1978, los servicios secretos tratan de rediseñar el sistema institucional en la nueva etapa de libertad. Arístides Lao, alias Sirio, caracterizado como un personaje repulsivo desde las primeras líneas de la novela, es designado para luchar contra la organización terrorista de extrema izquierda TOD. Su ayudante es Melitón Muria y la misión de esta extraña pareja es contactar con Teo Barbosa, un infiltrado a punto de pasar al núcleo activo del grupo armado. Mientras todo esto ocurre, la caída de un meteorito en la Tierra hace que se empañe y se despiste a la gente del proceso.

Javier Calvo dice que la Transición en España fue «negra ceniza de meteorito» y, por ello, repite en varias ocasiones en su obra que «el polvo del meteorito» lo cubre todo y «da un matiz plomizo a la luz» en un país drogado de mentiras, como los mismos terroristas en la isla donde ya no distinguen la realidad de la ficción debido a los efectos de las diferentes drogas. Están anestesia-

---

Javier Calvo: *El jardín colgante*. Seix Barral, Barcelona, 2012.

dos y empiezan a salir de la realidad para llegar a una muy diferente.

Al igual que esta España es un jardín colgante sin pasado ni futuro, los personajes también borran su identidad: Barbosa llega al extremo de no acordarse de cuál era su nombre original. Todo ha desaparecido.

Como en *Corona de flores*, aunque en una Barcelona 100 años posterior, el autor trabaja con dos inquietantes personajes, el calculador Arístides Lao, afectado de Síndrome de Asperger, y el desorientado Melitón Muria, incapaz de entender que todo su trabajo responde a una enorme manipulación.

La influencia en Javier Calvo del referente punk se deja entrever en su novela partiendo del propio título, pero, además, bebe también de Patty Smith, Iggy Pop, los Sex Pistols o The Voidoids.

En esta novela negra, vemos lo opuesto al cuento de hadas. Los miembros del grupo terrorista TOD se apropian de nombres de personajes de cuentos de hadas, se disfrazan, todo es una gran mentira, desde la misma identidad. Más bien es un cuento de monstruos que llega a su cumbre en la isla en la que se refugian los terroristas, donde ocurren episodios muy alejados de la bondad que emana de la Madre Nieve de los Hermanos Grimm opuesta al personaje de la novela de Calvo.

Lewis Carrol, Oz y los Grimm están presentes en *El jardín colgante*. De hecho, existe un paralelismo entre la novela de Javier Calvo y *Alicia en el país de las maravillas* que es el libro que lee Barbosa durante su largo encierro en una cabaña antes de volver a cambiar de identidad, como le ocurre a la misma Alicia cuando llega al país de las maravillas y tiene que demostrar su identidad ante la Oruga. Alicia cambia de identidad tres veces debido a su tamaño y Barbosa también tiene que cambiar las mismas veces que el personaje de Carrol. Incluso el personaje infiltrado en la TOD roba un comentario de Alicia cuando confunde las Antípodas con las Antipáticas.

Los capítulos de *El jardín colgante* se alternan y producen aún más confusión: por un lado los terroristas y por otro los que los controlan.

La duda recorre la historia. El servicio de contraespionaje, nacido para combatir al grupo terrorista, se dedica a colaborar en

un proceso de oscurecimiento de la historia anterior, como si el meteorito caído en Sallent, que reaparece una y otra vez en la novela, adquiriese también el valor simbólico en un final que borra lo pasado.

Javier Calvo nació en Barcelona en 1973. Es autor de las novelas *El dios reflectante* (Mondadori, 2003), *Mundo maravilloso* (Mondadori, 2007, finalista del VII Premio de Novela Fundación José Manuel Lara), *Corona de flores* (Mondadori, 2010, Premio Memorial Silverio Cañada de la Semana Negra de Gijón) y *El jardín colgante* (Premio Biblioteca Breve 2012, Seix Barral). Estas dos últimas son los volúmenes primero y segundo de mi Trilogía de la Muerte.

También ha escrito los libros de narrativa breve *Risas enlatadas* (Mondadori, 2001), *Los ríos perdidos de Londres* (Mondadori, 2005) y *Suomenlinna* (Alpha Decay, 2010). Colabora ocasionalmente con los periódicos El País y La Vanguardia. Sus novelas se han traducido al inglés, francés, alemán e italiano

Cinco maneras de contar la melancolía

Mario Martín Gijón

Decía Gonzalo Hidalgo Bayal (Higuera de Albalat, Cáceres, 1950) en una entrada de su blog, que la literatura «es oficio de grave riesgo espiritual, propenso a la insatisfacción y a la melancolía». Y sin duda, los cinco relatos que forman el libro *Conversación* se caracterizan por este sentimiento, que tiñe de tristeza otoñal incluso una aventura sexual o el triunfo de un empresario con antecedentes de filósofo.

El título del libro alude al carácter de narración oral destinada a una audiencia expectante que tienen los relatos, que así adquieren un cierto tono de narración juglaresca o épica, muy grato al creador de la saga picaresca de Casas del Juglar, cuyos ecos resuenan aún desde el grandioso fresco narrativo de *El espíritu áspero* (2009). Sin ser propiamente un ejercicio de estilo, tiene algo de reto la gradación creciente en extensión y complejidad de los relatos que forman este volumen y que en no pocas ocasiones reenvían a personajes o lugares ya conocidos del universo ficcional bayaliano. La primera narración, «Kalé heméra» establece desde su título una irónica ambigüedad pues el hermoso día aludido es el del encuentro entre un profesor de griego y una alumna que, ante los celos del marido, se venga con su joven preceptor, entregándose a él con una «melancolía inagotable», en un encuentro que podría verse como el reverso de la gozosa adúltera de *Amad a la dama*, actualización de la novela cervantina del celoso extre-

---

Gonzalo Hidalgo Bayal: *Conversación*, Tusquets, Barcelona, 2012.

meño. El siguiente relato, «Corzo», nos lleva a la geografía ficticia de los Huranes, parte de esa «tierra de murgaños» que es trasunto de la Extremadura septentrional en la obra de Hidalgo Bayal. Quizás sea el relato que más recuerda el ambiente legendario de *El espíritu áspero*: Los herederos de una finca en esa inhóspita región, llamada La Tebra (que evoca la Trebia de Pedro Cabañuelas) se pierden en las estribaciones escabrosas de un lugar habitado por el conocido como Corzo, «el fiero y sigiloso guardián de La Tebra», que recuerda al forajido Canícula de la novela citada, pero más aún al mítico Numa del territorio benetiano de Región. Los forasteros protagonistas escuchan de labios de los lugareños distintas versiones, fragmentarias y contradictorias, de la tragedia que convirtió a un feliz padre y esposo en el temible personaje errabundo de esas tierras que es ahora, pero no tienen la ambigua fortuna de dar con Corzo, quien habitualmente «cuenta sin parar la historia de su desventura» para calmar su dolor, y cuya voz nos quedamos sin escuchar.

El relato que ocupa la parte central del libro, «Aquiles y la tortuga», es narrado por Saúl Olúas, el escritor adicto a los palíndromos que aparece en varias novelas bayalianas. Olúas narra la historia de su compañero Pedro Enrique, alias «Petrus», agraciado con todos los dones de la fortuna y que a raíz de leer una frase de Heráclito abandona los proyectos forjados por su familia a cambio del afán de construir un sistema filosófico basado en los presocráticos, para varios años después, tener que abandonar su empeño para heredar la sastrería de su padre, que convertirá en un gran imperio empresarial. Una historia de frustradas aspiraciones juveniles que recuerda a *Campo de amapolas blancas* (1997) y que resulta una parábola sobre las traiciones a la auténtica vocación, cuyas heridas supuran a pesar de las apariencias, pues como advierte Olúas, «no hay fracaso más oscuro y doloroso que el que se esconde tras los éxitos extraños, tras los disfraces de la fortuna lisonjera» y como concluye Petrus, a pesar de la herocidad de Aquiles, éste nunca alcanza a la tortuga de los ritmos fatales de la sociedad.

Los dos últimos relatos son los más complejos, psicológica y narrativamente. El «Monólogo del enemigo», narrado por un parroquiano que habla desde la penumbra del local, similar al

«hombre del rincón» de *Paradoja del invertentor* (2004), tras una escena absurda, es la historia de una rivalidad que comenzó en los pupitres del instituto, prolongada hasta el borde de lo verosímil, y que recuerda tanto al «William Wilson» de Poe como a «El duelo» de Conrad, resultando en una reflexión sobre la inutilidad de la venganza y la superioridad moral de los vencidos, de modo que en no pocas ocasiones «la victoria es una de las formas de la derrota». El relato final, «Reparación», resulta un *tour de force* narrado desde una focalización imposible, la de un hombre inmóvil desde tiempo indeterminado en un sillón desde el que observa las rutinas de su vecino, inquilino de un aparente taller de reparaciones. Lo que empieza recordando a una historia de suspense similar a *La ventana indiscreta* acaba en delirio óntico y lingüístico donde la escritura de Hidalgo Bayal toca una de sus cotas más altas. El ángulo ciego de la costanilla que escapa a la visión del narrador se convierte, tanto como las palabras que no puede descifrar, en emblema de los límites del conocimiento y, sobre todo del lenguaje, de modo que el relato desemboca en la melancólica certeza de la imposibilidad de comprender y expresar lo realmente importante, de que «nunca tendremos acceso al significado y nos quedaremos presos de las palabras vanas».

Refiriéndose a Sánchez Ferlosio, dijo Gonzalo Hidalgo Bayal en una ocasión que, «en literatura, a partir del primer fruto maduro, no hay evolución ni progresión, sino un deambular circular», que consistiría en un constante cernir y centrar el territorio escogido por el autor. *Conversación* resulta por ello un caleidoscopio idóneo para adentrarse en un mundo novelesco donde la tensión entre las ilusiones pasadas y los límites de la fatalidad se reconcilia en la mirada de quien dice aceptar que, como dice Saúl Olúas, y entiéndase la definición en toda su gozosa polisemia, «no somos otra cosa que una lenta e inexorable declinación» ©

Máscara del humor

Norma Sturniolo

Eduardo Mendoza (Barcelona 1943) vuelve a contarnos las andanzas de su paródico detective sin nombre y ex interno de un manicomio en *El enredo de la bolsa o la vida·* Como en las tres novelas anteriores (*El misterio de la cripta embrujada, El laberinto de las aceitunas* y *La aventura del tocador de señoras),* la nueva aventura ofrece una imagen satírica e hilarante del mundo en que vivimos. El lector de esta cuarta entrega se siente familiarizado con un personaje para el que también pasan los años y que al permanecer en la misma ciudad, Barcelona, también presencia sus transformaciones.

El misterio de la Cripta embrujada transcurría en la época de la Transición, *El laberinto de las aceitunas,* en los años ochenta y *La aventura del tocador de señora* en la Barcelona postolímpica. *El enredo de la bolsa o la vida* se desarrolla en la actualidad por lo cual aparecen temas como la crisis y el desempleo, la falta de escrúpulos de los poderosos y su sistema finaciero que exige a los ciudadanos algo parecido a lo que exigía el asaltante de caminos que pedía la bolsa o la vida, el terrorismo internacional que amenza con segar vidas en cualquier parte del mundo, el incremento de la inmigración, y la expansión de la inmigración china con su bazares donde todo está revuelto y confuso como el propio presente. Este detective a su pesar se verá obligado por mor de la amistad a impedir una acción terrorista nada menos que contra la canciller alemana Angela Merkel. El escaso tiempo que tiene el protagonista para llevar a cabo su tarea desencadena un ritmo de acción vertiginoso en el que irán apareciendo una gale-

---

Eduardo Mendoza: *El enredo de la bolsa y la vida,* Editorial Seix Barral, Barcelona, 2012.

ría de personajes estrafalarios entre los autóctonos y los extranjeros.

Los lectores de *El tocador de señoras* recordarán la poca fortuna que tiene el protagonista en su profesión de peluquero pero ahora en plena crisis la situación no puede ser peor. El hambre, ese leitmotiv de la novela picaresca, es una constante que acompaña al protagonista y desde el comienzo de la historia aparece de forma descarnada el sentimiento del desengaño (sentimiento tan profusamente desarrollado en el barroco). El protagonista es invitado a la investidura como doctor honoris causa de un personaje que aparece en las entregas anteriores, el doctor Sugrañes. La conclusión a la que llega el antiguo habitante del manicomio reconvertido a peluquero sin clientela es que esa invitación constituye una demostración de afecto. Se siente agradecido y asiste al evento con un traje prestado.Sus expectativas se ven brutalmente frustradas. Se le tiende una trampa humillante para él y que sirve de pretexto al doctor Sugrañes –que dista mucho de ser un buen doctor–, para alardear de unos conocimientos que no tiene:

«(...)unos ujieres me separaron del resto de los asistentes, me condujeron a un cuartucho destartalado y en un tono que no admitía réplica me hicieron desvestir. Cuando sólo conservaba sobre mi persona los calcetines, me pusieron una bata de hospital de nilón verde, cerrada por delante y sujeta por detrás mediante unas cintillas, que dejaban al descubierto los glúteos y sus concomitancias. De esta guisa me llevaron más por fuerza que de grado a un salón amplio y suntuoso abarrotado de público, y me hicieron subir a una tarima, junto a la cual, revestido de toga y birrete, peroraba el doctor Sugrañes. (...)Señalándome con un puntero describió mi etiología con profusión de tergiversaciones. Repetidas veces traté de defenderme de sus acusaciones, pero fue en vano: en cuanto abría la boca, las risas del público ahogaban mi voz y con ella mis fundadas razones. El doctorando, por el contrario, era escuchado con respeto» (pág.9).

Pero no es esta la única situación en la que vemos cómo el protagonista es engañado, ninguneado cuando no maltratado, algo que también sufren los personajes de su misma laya y ,a veces,

acaban apaleados por realizar acciones bienintencionadas siguiendo la más genuina tradición cervantina. Los lectores podemos dejarnos llevar por una reacción emotiva de indignación y pena pero el autor como un brillante prestidigitador despliega ante nuestros ojos situaciones desternillantes que favorecen la inclinación a la risa. El filósofo francés Henri Bergson afirmó que la emoción es el mayor enemigo de la risa, lo cual no significa, según él mismo explicó, que no podamos reírnos de alguien que nos inspire piedad y afecto pero Bergson recuerda que para que la risa se produzca será necesario acallar momentáneamente esos sentimientos. Hay pasajes que debemos esforzarnos en hacer ese ejercicio que pide Bergson. ¿Por qué sucede esto? Porque es fácil simpatizar con el estrambótico protagonista de Mendoza, un perdedor tierno, compasivo, solidario, que tiene a gala haberse convertido en un ciudadano ejemplar y es capaz de arriesgar la libertad e incluso el pellejo por un amigo.

El humor sirve para distanciarnos y reflexionar. Como sucede con los grandes satíricos, Mendoza evidencia los vicios y defectos de la socidad. Debajo de la máscara de la risa podemos encontrar el rostro de la indignación y la tristeza. El humor se presenta en distintas modalidades . Con su particular sello el autor enriquece una tradición que lo emparenta con el humor de los escritores paródicos grecolatinos, el humor escéptico de escritores del siglo XVIII como Voltaire o Swift, pasando por una tradición autóctona que nos llevaría a Cervantes, al humor festivo y corrosivo de autores como Quevedo, el humor irónico de románticos como Larra, el esperpentico de Valle Inclán y un humor absurdo, delirante, surreal . A través de esa corriente de humor que todo lo imprega se nos va mostrando las miserias de los desherederados, la difícil vida que llevan los músicos callejeros, los personajes que hacen de estatuas vivientes en las Ramblas, la supervivencia de otros que al quedarse en el paro optan por trabajos que nunca antes hubieran pensado en realizar (véase, por ejemplo, el trabajador de una fábrica de lavadoras que después de que la fábrica cierra y teniendo una edad en la que sabe que nadie lo va a contratrar, opta por abrir un centro de yoga y convertirse en un venerable swami o la recepcionista de un taller de automóviles que después de ser despedida pasa a trabajar como vidente, o la opción,

más previsible, de delinquir de Rómulo el Guapo, antiguo compañero de manicomio del protagonista que consiguió ser conserje de un edificio suntuoso en el no menos suntuoso barrio de la Bonanova y es despedido después de tres años porque la comunidad de propietarios decide reducir gastos). La lista de perdedores es abundante y la crítica se hace desde el distanciamiento del humor. En ocasiones el humor solo tiene por finalidad divertir como cuando el autor elige risibles nombres o apodos para sus personajes. El gran deslumbramiento lo produce los juegos de humor con el lenguaje, los distintos registros lingüisticos, la mezca de vulgarismos y cultismos. El humor llega a producir lágrimas, literalmente se puede llorar de risa con la humilde familia de chinos que es vencina del protagonista. Sin embargo, comprobamos que detrás de las exageraciones y situaciones surreales como hacer pasar a un grupo de chinos por una colonia de alemanes o hacer incluir en la conversación del chino dueño del bazar frases del tipo: «Los seres humanos reaccionan de formas extrañas ante los los traumatismos, como diría Marañón» (pág. 230).

El sentimentalismo adopta formas folletinescas o se descalifica como cuando ante la historia contada por el swami ,el protagonista comenta que no quiere seguir escuchando a «aquel baboso» o se huye de él , como cuando el protagonista explica :»Nos despedimos brevemente para evitar cualquier muestra de sentimentalismo». Quizás el creador de esta hilarante tetralogía emplee la máscara del humor porque como dice su personaje «enfrentarse con la realidad no levanta el ánimo» (pág. 131)

Una novela hermosa, dura y necesaria

Fernando Tomás

En un artículo publicado en el diario *El País*, la novelista Clara Usón (Barcelona, 1961) recordaba una frase de Oscar Wilde: «De pequeños, los hijos quieren a sus padres; de mayores, los juzgan, rara vez los perdonan», para iniciar un recorrido por las historias de algunas mujeres que tuvieron la particularidad o infortunio comunes de ser hijas de dictadores o genocidas: Svetlana Stalina, Carmen Franco, Alina Fernández (hija de Fidel Castro), Gudrun Himmler y Ana Mladic, de cuya historia parte para escribir *La hija del Este*, y planteaba una serie de preguntas inquietantes: «¿Qué sucede cuando las leyes del Estado las dicta tu padre? ¿Cuando lo que está bien y lo que está mal, no solo en el seno familiar, sino en todo el país, lo determina su voluntad o su capricho? Cuando tu padre es lo más parecido a una divinidad de carne y hueso que conoces; cuando su efigie adorna los billetes, cuando las calles llevan su nombre... Y de pronto llega un día en que el mundo que conoces sufre un vuelco y tu padre, que era un héroe, se convierte en el enemigo público número uno y los medios de comunicación denuncian sus crímenes. ¿Cómo es la vida de la hija de un tirano? ¿Se hereda la culpa? ¿Juzgan a sus padres? Y si lo hacen, ¿los absuelven o los condenan?» De esas interesantísimas cuestiones surge la nueva obra de la autora.

En *La hija del Este*, la autora de *La noche de San Juan* y *Corazón de napalm*, con la que ganó el Premio Biblioteca Breve y que

---

Clara Usón: *La hija del Este*. Seix Barral, Barcelona, 2012.

tiene algunos puntos en común con su nuevo libro, Usón recrea la historia de la joven Ana Mladic, estudiante en la universidad de Belgrado del último curso de Medicina e hija del general Ratko Mladic, comandante en jefe del Ejército serbobosnio, un supuesto héroe nacional que se ganó el apodo de El Carnicero de Srebrenica por las atrocidades que ordenó llevar a cabo durante la guerra de los Balcanes, entre otras el asedio sanguinario de la ciudad de Sarajevo, que causó miles de víctimas, y la matanza de ocho mil musulmanes en Srebrenica. Usón cuenta cómo Ana idolatraba a su padre, a quien creía un ser modélico, entregado por puro idealismo al servicio de su patria y desinteresado de todo lo que no fuera lograr construir un país y, por extensión, un mundo más justo y más libre. El personaje es así en la primera parte del libro, y vemos como la hija de Mladic no sólo defiende con uñas y dientes a su padre de las primeras críticas que oye en su contra, por parte de algunos compañeros, durante un viaje de fin de carrera a Moscú, sino que se niega a creer algunos acontecimientos que empezaban a ser públicos y que ella reducía a la categoría de simples calumnias. La reconstrucción de la vida desenfadada, rodeada de lujos y caprichos que hace Clara Usón, es uno de los primeros aciertos de esta novela.

El segundo es la forma en que Usón sabe partir en dos a su personaje, por fuera una joven leal a su padre y sus ideas, por dentro un mar de dudas. Ganaron las dudas, y una noche del mes de marzo de 1994, Ana se disparó un tiro en la sien con la pistola favorita de su padre, una quele habían regalado sus compañeros cuando se graduó como el mejor cadete de su promoción en la academia militar de Belgrado y que el propio Mladic había dicho que solo la dispararía para celebrar el nacimiento de su primer nieto. La muerte de su hija, por lo tanto, era además de una tragedia, un acto simbólico.

A partir de ahí, Clara Usón especula con las razones que pudieron llevar a una privilegiada como Ana Mladic a acabar con su vida, y su intuición es que no pudo soportar lo que descubrió y le contaron en Moscú, es decir, las atrocidades llevadas a cabo por su padre: el dolor y la decepción forman un cóctel peligroso. El tirano, actualmente preso en el Tribunal de la Haya, sólo dijo, tal vez para descargarse: «Mi hija nunca se mataría con esa pisto-

la», afirma. «Sabía lo que significaba para mí». Y a los pocos días de su muerte, emprendió la ofensiva de Gorazde, que bautizó con el nombre de Operación Estrella, que era como llamaba en la intimidad a su hija; después, en julio de 1995, invadió Srebrenica y en cuatro días asesinó a ocho mil varones musulmanes de entre 12 y 75 años, que se habían refugiado en la base militar de la ONU de Potocari. Sus crímenes permanecieron impunes hasta mayo de 2011, cuando fue arrestado por fin en Serbia. Ratko Mladic pidió al Gobierno de su país que antes de extraditarlo a La Haya le permitieran visitar la tumba de su hija, «o si no, que me traigan su ataúd a la cárcel», dijo.

Toda esa historia, y mucho más, la cuenta Usón en esta novela absorbente que además de contar lo ocurrido en los Balcanes y el caso concreto de los Mladic, es todo un tratado contra el horror, y un alegato contra las razones de cualquier tipo, ya sean ideológicas, religiosas o geográficas, que intentan justificar los crímenes horrendos que cometen las tiranías de cualquier signo, da igual de qué color sea la bandera detrás de la cual se esconden. Una gran novela, hermosa, dura y necesaria

Poesía de Nueva York

Francisco Javier Díez de Revenga

La ciudad de Nueva York ha constituido para los poetas españoles un atractivo singular que se ha multiplicado en cientos de poemas a lo largo de todo un siglo de lírica urbana activa. La ciudad contemporánea, que llegó a la poesía de la mano de los simbolistas franceses, con Charles Baudelaire al frente y su libro *Las flores del mal* (1856), coincidiendo con las representaciones urbanas de los pintores impresionistas franceses, adquirió en el siglo XX carta de naturaleza en toda la poesía occidental. Y los poetas españoles en la vanguardia histórica fueron fieles a las nuevas exigencias e introdujeron la ciudad contemporánea en su poesía. Un temprano libro poético de Dámaso Alonso, entre vanguardia y poesía pura, ya marcó lo que serían las preferencias de muchos poetas de las nuevas generaciones, que en las revistas de vanguardia *(Grecia, Reflector, Ultra, Tobogán, Horizonte...)* muestran su incontenible entusiasmo por la modernidad de las aglomeraciones urbanas y los adelantos de la ciencia y la tecnología. El libro de Dámaso, no muy apreciado por su autor y titulado *Poemas puros, poemillas de la ciudad*, de 1921, manifestó un afán común a toda la poesía de vanguardia.

La ciudad contemporánea era el signo máximo de la modernidad y Nueva York se habría de convertir para los poetas españoles en un anhelo siempre alabado y deseado, desde que Rubén Darío diera a conocer en 1914 su poema «La gran cosmópolis». Julio Neira, catedrático de Literatura Española de la UNED, y

---

Julio Neira: *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea*, Cátedra, Madrid, 2012.

empedernido estudioso de la poesía y de la suerte editorial de la lírica en las primeras décadas del siglo XX, ha dedicado su nuevo libro al estudio de la repercusión de la ufana metrópolis norteamericana en los poetas españoles de todo un siglo. Se titula este interesante y documentado volumen *Historia poética de Nueva York en la España contemporánea* [1] y ha sido la editorial Cátedra de Madrid la encargada de editarlo cuidadosamente en su colección «Crítica y estudios literarios». El título del libro procede de una frase feliz que el maestro universitario de Julio Neira, el profesor Juan Manuel Rozas, escribiera hace ya muchos años, en 1980: «Necesitamos ya un estudio, con la paciencia y el espíritu de una larga tesis doctoral, titulado *Historia poética de Nueva York*», con la que aludía a la efectiva presencia de Nueva York en la poesía española del siglo XX.

Lo cierto es que Nueva York se convirtió desde los albores del siglo XX en la más clara representación de la modernidad y del progreso, tanto por su poderío económico capitalista como por la representación gráfica de ese absoluto poder, reflejado en la particular configuración urbanística de la ciudad, sobre todo por el ascenso infinito de sus edificios, por la acumulación de sus rascacielos en un espacio mínimo, el de la isla de Manhattan con sus barrios más célebres: Greenwich Village, West Village, Soho, Lower East Side, Chinatown, Little Italy. La ciudad además contaba desde las primeras décadas del siglo XX con otros atractivos: los barrios adyacentes de Bronx, Brooklyn, Staten Island y Queens, los dos inmensos ríos que fluyen dejando en su interior a Manhattan: el Hudson y el East River; y lo que es más llamativo: las gentes que pueblan Nueva York y sus barrios, los negros de Harlem, los judíos, los hispanos… A todo ello han sido muy sensibles los poetas contemporáneos desde los dos antecedentes más recordados y tantas veces glosados y estudiados: el *Diario de un poeta recién casado* de Juan Ramón Jiménez; y *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca. Si el primero de estos libros recoge la experiencia única de un poeta andaluz y universal que viaja a Nueva York, en 1916, para casarse con Zenobia Camprubí Aymar, en la iglesia de Saint Stephen, en la calle 29, el segundo nos muestra la experiencia de otro poeta andaluz y universal cuando en junio de 1929 marcha a Nueva York como estudiante de la Universidad de Columbia.

Y tras ellos numerosos poetas españoles, viajeros momentáneos o residentes en Nueva York como hispanistas profesores universitarios, reflejan en su poesía hasta una cifra sorprendente e insólita el espacio vertical de una urbe que manifiesta como ninguna otra la realidad de la vida actual, hasta llegar al final del siglo XX, en 1998, cuando José Hierro escribe su existencial *Cuaderno de Nueva York*, en el que con Lope de Vega y Antonio Machado, y el lejano recuerdo de Juan Ramón y de Federico, traza una imagen tan diferente, tan innovadora, tan distinta de la ciudad de Nueva York. Pero todo no acaba aquí, como Julio Neira documenta con todo detalle. Porque el siglo XXI se abre en Nueva York con la tragedia de las Torres Gemelas, y el horror ante la destrucción y la muerte suscitará nuevas visiones de la ciudad contemporánea atormentada por el terror... lo que produce una intensificación de esta representación poética en las promociones de poetas más recientes en los años transcurridos del siglo XXI.

Construye así Julio Neira un excelente libro, que ante todo es una «historia», porque asistimos al desarrollo diacrónico de un argumento fundamental en la poesía española, pero que también es un ensayo crítico literario y sociológico. Son las reacciones de los distintos hablantes poéticos las que interesan, y su incardinación en un proceso personal y social las que suscitan los comentarios más certeros, porque cada poeta pertenece a una época y a un contexto social, y cada poema surge por una experiencia existencial que golpea la sensibilidad personal y la del lector. Y además, el volumen cuenta con un valor añadido: ofrece un completo censo de los textos poéticos que tratan de la ciudad de Nueva York o de alguno de los aspectos relacionados con la urbe norteamericana, salidos la pluma de poetas españoles viajeros o residentes, provisionales espectadores o detenidos sufridores de la difícil habitación de la gran ciudad, algunos de ellos complacientes habitantes de la urbe y de sus barrios, seducidos por su agresiva belleza, admiradores de su intrínseca libertad social, grandeza y desinhibida vitalidad entusiasta. Que de todo hay en los poemas recogidos. Un apéndice, con quince poemas inéditos, de poetas contemporáneos y amigos, completa el contenido de este libro singular. Curiosa esta colección final, constituida por textos firmados por poetas consagrados que relegaron o retuvieron en el

olvido la publicación de sus composiciones neoyorquinas por considerarlas, en algunos casos, excesivamente tópicas. Pero también es cierto que en este apéndice tímido y retraído hallamos excelentes y novedosas representaciones de la ciudad.

De extraordinaria riqueza documental hemos de considerar las ilustraciones fotográficas que documentan este libro en las que descubrimos en el entorno urbano neoyorquino a algunos de los poetas estudiados, recuperamos las portadas de algunos libros y hallamos estampas poco conocidas como la fachada de la iglesia de Saint Stephen. Documentos que enriquecen de forma muy entrañable el contenido del libro. Un índice onomástico de autores y bibliografía de sus poemas, junto a un índice cronológico y una completa relación de la abundante bibliografía citada en el volumen completan esta cuidada edición.

El libro en su contenido interior queda organizado en una serie de capítulos a los que precede una introducción dedicada al estudio diacrónico e histórico de la poesía urbana, la poesía que, como señala Rozas, canta la *civitas hominum* frente a la *civitas Dei* de San Agustín. Y cómo dentro de esa predilección por la ciudad contemporánea, Nueva York triunfa, aunque antes lo fueron el París de Baudelaire o el Londres de Shelley, Heine o William Blake. El nuevo mundo y Nueva York de Walt Whitman, que tanto admirarían Rubén Darío y García Lorca, también es la ciudad de Melville, Stevens, Langston Hughes o Alen Ginsberg, poetas que pasaron a la historia porque rompieron con lo establecido social y racialmente.

Los españoles recibirán el mensaje y Nueva York se convertirá en tema repetido hasta la saciedad en la poesía española. Para su valoración y estudio, Neira, como buen historiador de la literatura parte de un capítulo primero, dedicado al «análisis de la constitución del topos: de Rubén Darío y Juan Ramón?Jiménez a Federico García Lorca», espacio en el que lleva a cabo una valoración de las aproximaciones iniciales a Nueva York no solo de los poetas citados sino de otros muy tempranos como Emilio Carrere, Moreno Villa, Díez Canedo o Jardiel Poncela. El capítulo segundo está dedicado a estudiar lo que Neira denomina «el exilio en Nueva York», es decir, aquellos poemas relacionados con la ciudad escritos por numerosos poetas españoles que residieron

por las más diversas razones en Estados Unidos, muchos de ellos exiliados políticos, pero también otra gran parte exiliados que podríamos denominar «académicos». Y entre los primeros figuran algunos de los poetas más importantes del siglo como Pedro Salinas o Jorge Guillén, que vivieron su exilio en los Estados Unidos y que relacionaron Nueva York y fundamentalmente su Times Square como signo definitivo e inexorable del paso del tiempo. Pero otros muchos forman parte de este espacio: Francisco Giner de los Ríos Morales, Joaquín Casalduero, Ildefonso Manuel Gil, Eugenio Florit o la inolvidable Concha Zardoya.

A los que quedaron en España está dedicado el capítulo tercero, titulado «La larga travesía de la dictadura», y en el que hallamos a muchos poetas españoles fundamentales, desde Celso Emilio Ferreriro a un primer José Hierro neoyorquino pasando por Francisco Camino, Ana María Moix, Blas de Otero, Antonio Martínez Sarrión, e incluso un grosero y ordinario Camilo José Cela, justamente censurado por Neira en este panorama, sin embargo, en todos los casos, tan positivo. Cierra este capítulo Carmen Conde, tan olvidada hoy, que en el mes de junio de 1974, viajó a Nueva York para dar unas conferencias, invitada por diversas universidades norteamericanas y que registra en su poesía la impresión que le causó la gran ciudad, que quedó plasmada en tres poemas, de diferente extensión y distinto metro, que agrupó con el título de «Un momento en Manhattan», y que incluyó al final de su libro *Corrosión* en 1975. La deshumanización del mundo contemporáneo, la pérdida de los más entrañables valores de la convivencia, de la relación con los demás, desata una poesía hondamente preocupada por la destrucción en esta hora del mundo.

El capítulo cuarto, titulado «La recuperación de la democracia» se ocupa por un lado de los poetas residentes en Estados Unidos y, por otro, de los poetas viajeros. En el primer grupo hay que destacar la figura de Dionisio Cañas, personaje ineludible en este mundo de la relación de Nueva York con la poesía y que ya dedicó en 1994 un libro a este asunto, *El poeta en la ciudad. Nueva York y los escritores hispanos*, primera aproximación no muy exhaustiva, lo que nada invalida su valor de estudio pionero. Cañas, con José Olivio Jiménez, se convirtió en anfitrión de

muchos poetas españoles en su paso por Nueva York, desde Francisco Brines a Luis García Montero, y a Cañas se deben algunos de los textos inéditos más interesantes recopilados por Neira en este libro. Entre los autores visitantes ocupa un lugar importante Rafael Alberti, cuyos poemas neoyorquinos podemos leer en su libro *Versos sueltos de cada día*, de 1982, en el que el poeta, viajero, recoge en su «diario», las impresiones ante la ciudad, ante la gran ciudad por excelencia, como es Nueva York, cuya visión desarrolla sentimientos reflejados en distintos poemas, de soledad, de rechazo de la soberbia y de la opresión, en definitiva, quejas del anciano poeta ante la deshumanización de la civilización contemporánea... Quizá el poema más llamativo es uno dedicado a las Torres Gemelas, premonitorio de su destrucción, porque capta la soberbia de la ciudad que se refleja en su altura, la misma que impide que el viento penetre y ventile las zonas por donde pasa el transeúnte.

José Hierro, en el fin de siglo, con su *Cuaderno de Nueva York* será en encargado de cerrar este capítulo tan nutrido de información y documentación de primera mano como de aciertos críticos y valoraciones justas y adecuadas. Camina José Hierro en su *Cuaderno de Nueva York* por senderos propios. Vive en la ciudad como habían hecho otros poetas pero no dramatiza el espacio urbano, no lo hace tragedia, ni tan siquiera asombro. Se trata de un poeta contemporáneo, con actitud contemporánea ante una ciudad sumamente atractiva, pero una ciudad habitable, admirable. El poeta vive en la ciudad. Y lo más interesante de esta afirmación no es «la ciudad» sino que «vive».

El capítulo quinto, titulado «Tras el 11 de septiembre de 2001» recogerá el horror ante el ataque terrorista a las Torres Gemelas, que se convierte en otro de los motivos frecuentados por nuestros poetas contemporáneos. Destaca en este conjunto un romance endecasílabo publicado por Gonzalo Sobejano en *ABC* un año después, así como otros poemas firmados por los poetas más jóvenes que recuperan una Nueva York renovada: Joaquín Pérez Azaústre, Raquel Lanseros, Francisco Ruiz Noguera, Javier Rodríguez Marcos o Virginia Cantó. Como señala Julio Neira «es probable que dentro de no muchos años haya que añadir más capítulos a esta historia poética de Nueva York», porque la ciudad de

Nueva York no es una ciudad cualquiera y como se dice en la frase de Dionisio Cañas, el más neoyorquino de nuestros poetas, «toda experiencia deja una cicatriz en la memoria de quien vive con intensidad la vida de una ciudad como Nueva York». Y a esas cicatrices múltiples y variadas ha estado dedicado este libro informativo, intenso, entusiasta, dotado de una indiscutible y definitiva solidez histórica y crítica

La ventana de Roxana Méndez

Fernando Valverde

Desde una ventana de un edificio de oficinas en San Salvador, la poeta salvadoreña Roxana Méndez (1979) miraba el cielo como metáfora de todas las posibilidades que la vida podía ofrecerle. Para ello evocaba versos de Szymborska que hablan de un hueco, nada más que un hueco, pero abierto de par en par. «Por ahí habría que haber empezado: por el cielo».

El cielo en la ventana es el primer libro publicado en España por Roxana Méndez y ha sido merecedor del primer Premio Alhambra de Poesía Americana. Se trata de un libro delicado, hermoso, lleno de poemas que tienen un sentido, que parten de una idea, y fiel a una poesía útil que reconcilia con las cosas que duelen.

El poemario se inicia con un grupo de poemas agrupados bajo el título de *Los caminos del mundo*, en el que se percibe esa necesidad de salir, de conocer, de caminar por un espacio mucho más ancho que la habitación de San Salvador orientada a una ventana. Tal vez el más importante de estos poemas sea *Primera imagen de Sudáfrica*, escrito durante un viaje de la autora al país africano con motivo de su trabajo en una ONG. De nuevo otra ventana ofrece un horizonte diferente, respuestas que se encuentran en la naturaleza y que están ahí dispuestas a ser encontradas. «Me asomo a la ventana / y comprendo que el viento / proviene de la boca de un león». «Hacia donde quiera que mire / comprendo que África / es el inicio del hombre», escribe en otro momento del poema. «A toda hora, / todo parece más real / incluso el mundo», concluye

---

Roxana Méndez: *El cielo en la Ventana*. Valparaíso, 2012.

el poema, que es una buena muestra del tono general del libro, un tono maduro, de poeta que observa el mundo con la sensibilidad suficiente para interpretarlo, para hacerlo suyo y devolverlo al lector de un modo tan diferente como verdadero.

La imagen de las ventanas se extiende por el libro y va cruzando las páginas como si se tratase del paisaje de una ciudad. Diferentes perspectivas de un mismo lugar, ángulos que no procuran una mirada mejor, pero que sí la aportan. En el poema *Monzón*, por ejemplo, un monje está asomado a una ventana observando un estanque lleno de lotos blancos. Después, en *Tambores*, vuelve a aparecer la imagen del camino, un camino que no se sabe a dónde conduce y que parece situarse en la noche del mundo y que obliga a retroceder.

La segunda parte del libro se titula *Teatro de siluetas*. De ella se desprende una cierta angustia ante la imposibilidad de controlar el destino de los hombres, aquello que al fin y al cabo resulta importante en una vida y que puede acontecer sin más, de forma racional o no, prevista o no. «Todos alrededor murmuran, / elogian, se conduelen, / hablan de mi juventud y de mi vejez, / me vuelven pasado (...) Pero nada cae sin un motivo». Es preciosamente ese motivo el que provoca el dolor, la falta de certeza, la descripción de la caída sin conocer el por qué y el sentido último de lo que acontece. En el teatro de siluetas que presenta Méndez cabe cualquier hombre, incluso un héroe moderno, como Zidane, a quien dedica su poema El jugador. «Y sin embargo, / un instante bastó para que el frío / se inclinara a mi espalda / con un leve susurro / y apenas sin notarlo / me obligara a caer».

El libro concluye con una *Fotografía de familia* en la que Roxana se acerca a aquellas cosas que le resultan más cercanas. La ventana desde la que observa el cielo en su ciudad, el olor de las rosas, el muelle lleno de gaviotas, o el arañazo de un recuerdo de la infancia en el que todo pudo terminarse, un recuerdo de dos niños en un país en guerra por el que pudo pasear la muerte un domingo de resurrección de un antiguo verano. «Vuelvo a escuchar los cohetes / en el amanecer. // Mis pies sobre este polvo / son una sola huella. // Sé que me fui hace tanto y sigo aquí».

Roxana Méndez ha escrito un libro importante, que invita a pensar en una poeta referencial para Centroamérica. Fiel y dis-

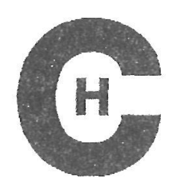
puesta a recorrer el camino abierto por sus maestros, Méndez escoge una tradición de la que se han alejado la mayoría de los poetas de su país, que se encuentran enfrascados en la búsqueda de la novedad por la novedad sin ningún resultado reseñable. Roxana Méndez es sin duda la más importante discípula de Claribel Alegría en El Salvador, por no decir que la única. Esa sabiduría, esa calma con la que es capaz de mirar el mundo, el respeto que muestra a sus mayores, sus ganas de aprender y su mirada limpia, son algunos de los rasgos que pueden verse en sus poemas. El Premio Alhambra ha reconocido precisamente eso, la continuación de una tradición literaria que tiene mucho camino por recorrer y que ofrece una ventana muy bien orientada por la que observar el mundo, un mundo que en los poemas de Roxana Méndez es más certero y mejor

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

LOS DOSSIERS

559 Vicente Aleixandre
560 Modernismo y fin del siglo
561 La crítica de arte
562 Marcel Proust
563 Severo Sarduy
564 El libro español
565/66 José Bianco
567 Josep Pla
568 Imagen y letra
569 Aspectos del psicoanálisis
570 Español/Portugués
571 Stéphane Mallarmé
572 El mercado del arte
573 La ciudad española actual
574 Mario Vargas Llosa
575 José Luis Cuevas
576 La traducción
577/78 El 98 visto desde América
579 La narrativa española actual
580 Felipe II y su tiempo
581 El fútbol y las artes
582 Pensamiento político español
583 El coleccionismo
584 Las bibliotecas públicas
585 Cien años de Borges
586 Humboldt en América
587 Toros y letras
588 Poesía hispanoamericana
589/90 Eugenio d'Ors
591 El diseño en España
592 El teatro español contemporáneo
593 El cine español actual
594 El breve siglo XX
595 Escritores en Barcelona
596 Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Religiones populares americanas
598 Machado de Assis
599 Literatura gallega actual
600 José Ángel Valente
601/2 Aspectos de la cultura brasileña
603 Luis Buñuel
604 Narrativa hispanoamericana en España
605 Carlos V
606 Eça de Queiroz
607 William Blake
608 Arte conceptual en España
609 Juan Benet y Bioy Casares
610 Aspectos de la cultura colombiana
611 Literatura catalana actual
612 La televisión
613/14 Leopoldo Alas «Clarín»
615 Cuba: independencia y enmienda
616 Aspectos de la cultura venezolana
617 Memorias de infancia y juventud
618 Revistas culturales en español

Cuadernos Hispanoamericanos



Boletín de suscripción

DON

CON RESIDENCIA EN

CALLE DE , NÚM

SE SUSCRIBE A LA REVISTA **Cuadernos Hispanoamericanos** POR EL TIEMPO DE

A PARTIR DEL NÚMERO,

CUYO IMPORTE DE

SE COMPROMETE A PAGAR MEDIANTE TALÓN BANCARIO A NOMBRE DE **Cuadernos Hispanoamericanos.**

.... DE .... DE 2010

El suscriptor

REMÍTASE LA REVISTA A LA SIGUIENTE DIRECCIÓN

Precios de suscripción

		Correo ordinario	Correo aéreo
España	*Un año (doce números)*	52 €	
	Ejemplar suelto	5 €	
Europa	Un año	109 €	151 €
	Ejemplar suelto	10 €	13 €
Iberoamérica	Un año	90 $	150 $
	Ejemplar suelto	8,5 $	14 $
USA	Un año	100 $	170 $
	Ejemplar suelto	9 $	15 $
Asia	Un año	105 $	200 $
	Ejemplar suelto	9,5 $	16 $

Pedidos y correspondencia: Administración de Cuadernos Hispanoamericanos. Agencia Española de Cooperación Internacional. Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria. Madrid. España. Teléfono: 91 583 83 96.

AVISO LEGAL PARA SOLICITANTES DE INFORMACIÓN

De conformidad con lo dispuesto en la Ley Orgánica 15/1999, de 13 de diciembre, de protección de datos de carácter personal, le informamos de que sus datos de carácter personal son incorporados en ficheros titularidad de la AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO denominados «Publicaciones», cuyo objetivo es la gestión de las suscripciones o solicitudes de envío de las publicaciones solicitadas y las acciones que ello conlleva.

Para ejercitar los derechos de acceso, rectificación, cancelación y oposición previstos en la ley, puede dirigirse por escrito al área de ASUNTOS JURÍDICOS DE LA AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO, calle Almansa, 105, 28040, Madrid.


MINISTERIO
DE ASUNTOS EXTERIORES
Y DE COOPERACIÓN


aecid


00743
9 771131 643008



5 euros